This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A 1,085,089

Digitized by Google

ROBERT L. OSTERMAN
University of Michigan Libraries
STELLFELD PURCHASE 1966

Digitized by Google

Digitized by Google

14 L 5

ÉLÉMENTS
D'ESTHÉTIQUE MUSICALE
ET
CONSIDÉRATIONS SUR LE BEAU DANS LES ARTS

Digitized by Google

DU MÊME AUTEUR

Conseil d'un professeur à ses élèves.	1 vol.
Vade-Mecum du professeur.	1 vol.
Les pianistes célèbres.	1 vol.
Symphonistes et virtuoses	1 vol.
Virtuoses contemporains.	1 vol.

HEUGEL ET FILS, éditeurs.

EN PRÉPARATION

Histoire du piano et de ses origines, influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses.

Propriété pour tous pays.
Droits de reproduction et de traduction réservés.

Digitized by Google

ÉLÉMENTS

D'ESTHÉTIQUE MUSICALE

ET

CONSIDÉRATIONS SUR LE BEAU DANS LES ARTS

PAR

Antoine François
MARMONTEL

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE
CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR, OFFICIER D'ACADÉMIE
CHEVALIER DE SAINT-JACQUES, ETC., ETC., ETC.

PARIS
AU M NESTREL, 2 *bis*, RUE VIVIENNE
HEUGEL ET FILS
ÉDITEUR DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE
1884

Digitized by Google

Music
ML
3845
.M35

Digitized by Google

STELLFELD

MON CHER LE SENNE,

Vous avez vu naître mes premièrs essais d'études biographiques, vous m'avez aidé d'une expérience qui remonte aux premiers temps de notre amitié, et si mes esquisses et médaillons ont obtenu quelque succès, vous avez été heureux d'y prendre une part affectueuse. Je fais donc acte non-seulement de sympathie, mais encore de gratitude, en vous offrant la dédicace de ce nouveau livre. Il est l'écho de ces causeries intimes où mon cher Antonin, mon spirituel collègue et ami Delaborde, se sont joints si souvent à nous pour traiter l'éternelle question de l'art pour l'art, du sentiment scénique, de la symphonie et de « l'opération comique », tous ces extrêmes, qui tour à tour se touchent et se repoussent par tant de points.

Ce livre est moi-même tout entier, mais il est aussi vous tous. En vous le dédiant mon

Digitized by Google

cher Le Senne, je suis sûr de l'adresser à tous ceux qui l'ont pensé avec moi dans la cordiale intimité de nos courts moments de repos, à l'heure où la discussion esthétique s'épanouit comme la formule sans prétention, la fleur passagère de notre double tâche quotidienne, littéraire et artistique.

Tout à vous, par les liens d'une sincère amitié.

MARMONTEL.

Digitized by Google

PRÉFACE

Les études rétrospectives sur l'art musical des anciens, aux grandes époques du moyen âge et de la renaissance, ont passionné de savants musiciens. Leurs patientes recherches ont reconstruit pièce à pièce l'histoire de la musique, et ses transformations successives, suivant les races et les époques :

En lisant les beaux ouvrages de Fétis, Gevaert, Coussemaker, Vitet, F. Clément, Lussy, Lavoix, Chouquet, Th. Lemaire, sur l'histoire de la musique aux temps anciens, au moyen âge, et sur l'art dramatique moderne, j'ai souvent regretté, qu'un précis succinct, un abrégé consciencieux de ces livres si instructifs et précieux ne soit pas mis à la portée des gens du monde, ceux-ci prenant chaque jour un plus vif intérêt aux questions si controversées qui touchent aux beaux-arts, et divisent parfois les écoles en clans ennemis. Fétis a publié, il y a quarante ans, un petit livre dont le grand succès prouvait déjà

Digitized by Google

combien le courant musical avait pris d'intensité.

Je n'ai pas besoin de rappeler que l'art musical français doit son premier code de la science harmonique à l'illustre Rameau, musicien de génie et penseur de haute valeur. C'est Rameau qui a trouvé l'ingénieux système de la basse fondamentale. Sa doctrine, combattue au début, a fini par être adoptée, par les théoriciens pendant près d'un siècle. Le code d'harmonie de Rameau, sa classification des accords et leurs lois d'enchaînement, ont puissamment aidé aux progrès et à la vulgarisation de la science harmonique en France. Les littérateurs, les mathématiciens et les philosophes qui jusque là trouvaient à la musique certains côtés scientifiques, des origines autres que celles issues du caprice et de l'invention mélodique, voulurent bien admettre que le point de départ, la cause première de l'harmonie, de la polyphonie, était dans la résonnance d'un corps sonore et dans ses harmoniques multiples. Les calculs quelquefois erronnés de Rameau sur la résonnance et les déductions qu'à tout prix il affirmait être les seules vraies, soulevèrent pour et contre son système, de nombreuses et acerbes critiques, que l'infatigable musicien réfutait par des mémoires, ou s'affirmait sa foi absolue, sa conviction profonde. La grande majorité des ma-

Digitized by Google

thématiciens, physiciens, acousticiens, niant les calculs algébriques de Rameau, se mirent à l'œuvre pour créer des systèmes harmoniques basés sur des rapports plus exacts des lois de la résonnance.

La science harmonique, les lois qui régissent les sons, l'origine de la gamme, etc., etc., tous les principes primordiaux de la musique ont servi de thèse à des dissertations sans fin, sans but utile, et la philosophie de l'art s'est pendant quelque temps résumée en stériles et froides démonstrations de mathématique transcendante. Mais ces recherches, ces disputes, ces controverses, eurent du moins l'avantage de donner à la science harmonique, restée jusqu'à Rameau sans code, sans lois, sans classement, une valeur, une importance qui n'ont cessé de s'affirmer depuis par d'incessants progrès, par de précieuses observations consignées dans de nombreux traités, où les deux éléments scientifique et pratique ont offert aux études des horizons plus étendus et plus variés, et découvert aussi des trésors inépuisables dans l'art des combinaisons sonores. Un nombre considérable d'ouvrages traitant de l'harmonie a paru en France et en Allemagne depuis un siècle. Pour ne citer que ceux dus aux maîtres français, nommons les traités de Perne, Catel, Berton, Rey, Dour-

Digitized by Google

len, Chérubini, Reicha, Fétis, Durutte, Colet, Barbereau, Bazin, Réber, Savard, et bien d'autres encore; Lemoine, Panseron, Montigny Elwart, Durand, Jelensperger. Ces ouvrages, riches d'exemples, de démonstrations, où toutes les règles et leurs exceptions semblent avoir été étudiées sous tous les aspects, sont en général plus pratiques que scientifiques. Les dissertations théoriques sont rares, mais en revanche les exemples abondent, les formules harmoniques les moins usitées y sont annotées, expliquées. Les conseils sur l'agencement des voix, sur leur meilleure disposition sonore, sur la marche élégante, intéressante des parties concertantes y sont méthodiquement enseignés et démontrés par des exemples nombreux et variés.

J'ai cru bon, utile, intéressant pour la généralité des amateurs qui étudient sérieusement l'art musical et désirent avoir des connaissances sommaires, des explications concises, d'écrire un abrégé résumant clairement les principales questions d'esthétique, qui sont l'essence même de la musique; ce livre de doctrine fera suite à l'excellent ouvrage de Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde.* Si j'ai réussi à élucider quelques questions, et si j'ai pu donner aux amateurs le désir de mieux connaître notre art, je

Digitized by Google

serai largement récompensé du temps consacré à cette œuvre moderne de vulgarisation artistique et musicale.

Il n'est donné qu'à un petit nombre d'érudits, de musicologues passionnés, de remonter aux sources premières de l'histoire musicale et de posséder les livres rares, curieux et précieux du père Martini et du père Mersenne. Ces importants ouvrages, qui sont maintenant du domaine de la haute curiosité, ne peuvent être lus avec fruit que par des musiciens assez instruits pour choisir et dégager de ses nombreuses et volumineuses dissertations et compilations historiques, ce qui est indéniable, d'une vérité absolue, des erreurs et des principes reconnus faux. Ces livres on ne peut plus intéressants pour les renseignements concernant l'art musical chez les peuples de l'antiquité, et aussi sur les instruments en usage et les musiciens de valeur au XVIe et au XVIIe siècle, sont devenus assez rares pour que le nombre connu des exemplaires encore existants, leur donne une valeur égale à celles des eaux fortes de Rembrand et des dessins de Durer, etc., etc. Mais sans nier l'importance considérable des travaux historiques et philosophiques de ces savants religieux, on peut faire de notables économies de temps et de patientes recherches, en lisant les ouvrages de Fetis, Gevaert, et Cousse-

Digitized by Google

maker; les écrits de Jean-Jacques Rousseau sur la musique, malgré de nombreuses erreurs et jugements de parti pris, ont donné à notre littérature musicale une importance réelle. Laharpe, d'Alembert et Marmontel ont aussi pris une part très vive aux discussions soulevées par la guerre des Glukistes et des Piccinistes. Mais les belles et poétiques dissertations de Cousin Lammenais, du père Félix sur les lois du beau, les belles études de Vittet, ont élargi ce vaste domaine de considérations sur les beaux-arts comparés. Ces intéressantes recherches sur les lois du beau, ont de nos jours une importance, une vitalité, qui jusque-là leur avait manqué. La *musique*, ce frivole passe-temps réservé aux chansons et aux danses, est bien de nos jours un art égalant en puissance, en effets produits, la poésie, la peinture, la statuaire, et même l'architecture, qui est bien aussi, quoi qu'en disent certains critiques, *un art libéral.*

Grétry, Berlioz, Halévy, Scudo, L. Adam, Mendelssohn, Saint-Saens, Hiller, Schumann, Hanslick, Reyer, etc., etc., ont publié leurs impressions musicales, de spirituelles fantaisies humoristiques où le sentiment d'appréciation s'est affirmé de la manière la plus ingénieuse, la plus intéressante et dans des données variées, souvent très différentes suivant les points de vue d'école.

Digitized by Google

Mais malgré la divergence des jugements, il ressort clairement des principes généraux reconnus par tous, des lois indéniables du beau, des formules absolues, que toutes les écoles, à part la secte des inoclastes, admettent comme vraies.

C'est ce que nous avons cherché à résumer en nous inspirant de la pensée et des sentiments exprimés par les écrivains spéciaux. De nos jours, non seulement la littérature traitant les questions d'art compte d'éminents érudits, amants passionnés du beau dans toutes ses manifestations ; mais les artistes aussi, peintres musiciens, architectes, ont pris un goût très vif pour ces hautes questions historiques et philosophiques. Delacroix, Fromentin, Garnier suivant l'exemple de Gluck, Grétry, Lesueur, Berlioz, Wagner, ont formulé leur foi, leurs croyances sur la mission de l'art, sur ses tendances sur le but à atteindre. Pour plusieurs de ces maîtres, remonter aux sources pures de l'antiquité était l'unique moyen d'épurer l'art, la seule manière de mettre à néant le mauvais goût, le maniérisme. Ont-ils réussi ? les exemples dont ils ont appuyé leurs théories sont ils réellement bons à suivre ? les imiter, marcher dans leurs voies, sans avoir leur audace et leurs convictions, nous paraît être une folie condui-

Digitized by Google

sant à l'abîme. Modifier, réformer le goût, chercher le mieux possible et réalisable, voilà le progrès; mais ériger en système le retour aux lois absolues de l'antique, alors que l'art s'est transformé, me semble aussi peu naturel que de brûler les pianos à queue d'Erard et de Pleyel pour revenir aux épinettes et aux clavecins, qui ont eu leurs jours de splendeur et leurs maîtres de génie. Soyons de notre temps, de notre siècle, marchons en avant, en n'oubliant pas les grands exemples, les beaux modèles de l'antique : nous n'adorons plus les mêmes dieux, peut-être même n'en avons-nous aucun, mais à défaut d'autres croyances, ayons l'amour et le culte du vrai et du beau !

Ces éléments d'esthétique musicale ont la double prétention, et aussi l'ambition modeste, d'être un livre de bonne foi, écrit avec la simplicité du bon sens. J'ai voulu y résumer une longue expérience, sans me dissimuler ce qu'elle peut avoir de tout personnel. Les lecteurs qui ont déjà parcouru mes œuvres précédentes, depuis le *Manuel du professeur* jusqu'aux portraits des symphonistes et des virtuoses, savent déjà ce qu'ils trouveront dans ce nouveau livre : l'écho sincère de mes plus intimes pensées, le reflet d'une âme qui, pendant plus d'un demi-siècle, n'a pas

Digitized by Google

connu de plus vive lumière ni de guide plus sûr que la foi dans les destinées immortelles du grand art.

MARMONTEL.

Paris. — Octobre 1883.

Digitized by Google

Digitized by Google

ÉLÉMENTS

D'ESTHÉTIQUE MUSICALE

MUSIQUE

Les mots « musique et harmonie » avaient une signification très large pour les philosophes de l'antiquité, véritables esthéticiens de leur temps et qui tenaient en grand honneur l'étude des arts libéraux. Ils l'appliquaient généralement à toute chose bien ordonnée, s'adressant à l'imagination, parlant à l'intelligence ou nous impressionnant soit par son caractère grandiose, soit par son équilibre parfait. La marche régulière et les évolutions des astres, la poésie, l'éloquence, l'histoire, la musique, la danse, les grandes voix de la nature, les mugissements des flots, les bruits mystérieux de la forêt, le silence des nuits, tous les sublimes ensembles de la matière organisée ou de l'esprit en travail, étaient classés comme musique et harmonie par ces maîtres de la pensée et de l'âme humaine.

Digitized by Google

Du jour où l'art a vécu de sa vie distincte, le mot musique a pris un sens plus restreint. Il a désigné tout spécialement la combinaison des sons. Un musicien savant et modeste, M. Romeu de Marseille, a récemment donné une définition de la musique telle que la comprennent les modernes ; il l'appelle l'art d'impressionner par la combinaison des sons, et, ajoutons encore, par la persistance ou la diversité des rythmes. Cette définition nous satisfait beaucoup plus que la formule stéréotypée dans tous les manuels de musique : l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. Nous savons tous que le musicien, comme le poète ou le peintre, n'a pas pour mission exclusive de produire des sensations douces, aimables, de n'éveiller que des pensées joyeuses et souriantes. La musique exprime aussi, suivant les moyens qui lui sont propres, les sentiments douloureux, les accents de la passion ; elle sait nous émouvoir par de suaves mélodies, ou nous terrifier par des chants d'une énergie sauvage. Lully, Rameau, Bach, Haendel, Gluck, Piccini, Mozart, Haydn, Beethoven, etc., n'ont pas été seulement des compositeurs gracieux, aimables, possédant l'art de récréer leurs auditeurs, mais aussi des poètes faisant vibrer sous leurs doigts toutes les cordes de la lyre, parcourant toute la gamme des sentiments.

Digitized by Google

A l'époque actuelle, la musique est un art spécial et complexe, formé d'éléments primordiaux, mais aussi d'éléments d'un ordre secondaire. Leur action simultanée a pour résultat immédiat de nous émouvoir, de nous impressionner en agissant fortement sur nos sens, sur notre organisme, tout en allant à la partie éthérée de notre âme, par l'intermédiaire du sens auditif et du système nerveux. Proudhon a appelé la musique : « la contemplation par l'ouïe, » et Mme de Staël l'a définie : « l'architecture des sons, » c'est-à-dire leur agencement méthodique, leur ordonnance simple ou complexe, symétrique ou fantaisiste.

Sans nous attarder à cet exposé philosophique, constatons un fait reconnu par les critiques les plus insensibles à la musique : à savoir que cet art, plus que tous les autres arts, exerce une action irrésistible sur l'immense majorité des personnes qui s'abandonnent à son influence. Si beaucoup de grands poètes ont méconnu le charme de la musique, il n'en faut pas conclure qu'ils manquaient de sens auditif, mais qu'un parti pris, tenant à la rivalité des arts, dominait leur sensibilité personnelle. L'action magnétique de la musique est presque toujours irrésistible, en tenant compte bien entendu de la mise en œuvre des idées musicales et de l'habileté des interprètes.

La richesse de tons et la grande variété de

Digitized by Google

nuances de la palette sonore, les combinaisons infinies que peuvent produire la disposition des voix et des instruments, la diversité des rythmes et leur action intense, les trésors inépuisables de l'inspiration mélodique et de l'harmonie offrent au compositeur les éléments les plus merveilleux pour exprimer harmonieusement ses pensées, ses sensations, pour épancher les agitations de son âme ou plus simplement ses idées musicales. Luther estimait la musique à l'égal de la théologie ; la possession des principes de l'art lui paraissait l'équivalent de la connaissance des lois religieuses. Toute belle mélodie émanait, dans sa pensée, de l'esprit divin.

Concluons en disant que la musique est, de tous les arts, le plus impressionnaliste, le plus spiritualiste, comme aussi le plus sensuel. Elle tient l'imagination en éveil, exalte l'âme ou adoucit les souffrances morales, mais aussi, en dehors de la gamme des sentiments et des impressions, elle parle d'une manière très intéressante à l'intelligence, à l'esprit, elle peut produire des œuvres vivantes sans faire appel aux affections ni aux passions. Bref, elle est par elle-même, et comme elle a ses règles propres, elle a sa propre existence.

Digitized by Google

DU SON

L'effet rationnel et physique du son considéré comme élément essentiel de la musique, repose sur un phénomène que la science a très clairement défini : l'ébranlement de l'air par les vibrations d'un corps sonore.

La commotion aérienne réagit sur nos sens et tout particulièrement sur les organes du sens auditif, sur le tympan si admirablement disposé pour recevoir les sons, en être impressionné et nous transmettre la sensation. Les vibrations dépendent du choc reçu et de la mise en mouvement des molécules qui constituent, par leur cohésion, le corps sonore.

La nature du corps sonore, le plus ou moins d'élasticité des parties vibrantes, — qu'elles soient métalliques ou ligneuses, — le mode employé pour faire résonner l'instrument, la force ou la faiblesse des sons harmoniques, toutes ces causes réunies, y compris l'habileté de facture, concourent à la sonorité et au timbre de chaque type instrumental.

La voix humaine, mieux encore que les instruments les plus habilement facturés, a son timbre,

Digitized by Google

son coloris, ses qualités vibrantes et sympathiques, abstraction faite de l'étendue et de la puissance de sonorité, caractères spéciaux et intimes que nous n'analyserons pas ici et dont l'étude rentre plus particulièrement dans les questions d'émission du son et d'art du chant.

Les vibrations augmentent de rapidité en vertu de l'élévation du son ; leur nombre est moindre si les sons appartiennent au médium ou au grave de l'échelle musicale.

L'étude des lois de l'acoustique et de la résonnance remonte loin ; mais la science a fait depuis environ un demi-siècle d'immenses progrès. De nombreuses découvertes dues à des étrangers et aussi à des Français ont permis d'élucider les phénomènes sonores et de pénétrer plus avant les lois mystérieuses jusque-là inexpliquées. Grâce à des recherches incessantes et aussi à de curieux instruments de précision, on a pu définir les mouvements des ondes sonores, leurs entrelacements, compter le nombre des vibrations, connaître avec exactitude les harmoniques du son principal, et donner la raison des timbres variés.

Helmholtz a constaté par de nombreuses expériences que tout corps sonore devient, pendant qu'il résonne, le centre de plusieurs systèmes d'ondes sonores indépendantes, à chacun desquels correspond une note. Ces sons accessoires, très appréciables lorsque le son principal vibre

Digitized by Google

fortement, sont désignés sous le nom d'harmoniques et déterminent la qualité du timbre. C'est de la fusion des harmoniques, plus ou moins nombreuses, plus ou moins sensibles, avec le son principal, que procède la loi du timbre.

La qualité particulière du son, celle qui accuse tout spécialement son individualité, dérive de plusieurs causes physiques.

Chaque famille d'instruments de musique a sa physionomie typique, sa couleur déterminée dans la gamme des sons. La mise en vibration des cordes, — que le moteur soit l'archet, le marteau ou les doigts, qu'il s'agisse de violons, de pianos ou de harpes, — tient au plus ou moins d'élasticité ou de résistance du corps sonore, aux dimensions adoptées pour la caisse ou table harmonique, à la nature des cordes, à leur réunion, à la perfection plus ou moins grande de leur facture, ainsi qu'aux essences bien choisies des matériaux mis en œuvre.

Le mouvement des molécules constitutives d'un corps sonore, leur vibration, quel que soit le moyen employé pour obtenir la résonnance, communiquent à l'air un ébranlement, une agitation qui se traduisent en ondes sonores, assez justement comparables à l'effet des cailloux jetés dans l'eau calme d'un bassin, tous à la fois ou à intervalles très rapprochés. La surface de l'eau se couvre alors de nombreux cercles petits et grands, qui se coupent, s'entrecroisent, for-

Digitized by Google

ment dans leur ensemble des dessins multiples et changeants. Un phénomène presque analogue se produit dans l'air lorsqu'il est agité par les vibrations des sons musicaux. Un exemple rendra sensible ce phénomène sonore. Une plaque de métal recouverte de légers grains de sable étant mise en vibration par le frottement d'un archet, résonne, et tout aussitôt ces petits grains s'agitent, se meuvent, se réunissent pour former des groupes de dessins semblables, losanges où carrés, tous identiques.

Cette poussière animée par le mouvement des molécules vibrantes du corps sonore est l'image des ondes sonores s'agitant sous l'impulsion d'accords ou de notes isolées frappant la couche d'air qui nous enveloppe. Lorsqu'un son se produit, c'est par l'action des ondes sonores que met en mouvement l'ébranlement de l'air, que se transmet au sens auditif l'impression produite.

D'après les découvertes de Helmholtz appuyées sur de nombreuses expériences, il a été reconnu que le timbre d'un son musical, sa qualité personnelle et physique, est la résultante d'*ondes sonores* indépendantes, mais correspondant à la résonnance d'une note fondamentale vibrant comme point central et entraînant dans son action vibrante plusieurs systèmes de sons harmoniques. De ces éléments, sortes de chœur harmonique plus ou moins sonore, plus ou moins intense, mais se fusionnant grâce à

Digitized by Google

l'action attractive du son principal, résulte le timbre, véritable personnalité du son. Le médium et le grave du piano offrent à une oreille exercée l'appréciation sensible des sons harmoniques simultanés accompagnant le son principal fondamental.

Le timbre n'a pas besoin d'être défini ; l'oreille la moins exercée constatera tout de suite la différence sensible qui existe entre les expressions de la même note données par des instruments de diverse nature : le même son produit sur un violon ou sur une flûte, attaqué sur un piano ou sur un orgue. Disons aussi que l'émission des voix de ténor ou de basse, des violons et des basses, offre des nuances sensibles ; les cordes vocales et instrumentales ne résonnant pas dans les mêmes conditions, sont plus ou moins tendues. Dans les instruments de cuivre dont la sonorité est stridente, comme celle des trompettes et des cornets, les sons harmoniques restent suraigus et inappréciables ; mais il n'en est pas de même des instruments de cuivre chantants, mélodieux comme le cor d'harmonie. Dans ce cas, les sons harmoniques sont très appréciables, et plusieurs virtuoses ont eu l'ingénieuse pensée de les faire vibrer à part du son principal, comme un écho affaibli de la tonalité essentielle.

Nous venons d'établir que le timbre est produit par le nombre et l'intensité des sons harmoniques ; mais il faut aussi constater la diffé-

Digitized by Google

rence de sonorité fournie par la mise en action de l'air lancé dans un tube cylindrique à orifice ouvert comme la flûte (qu'elle soit de bois, d'argent, de cristal), ou par le procédé très différent des instruments à anche ou à bec comme le hautbois, la clarinette et le basson. Dans cette classe d'instruments, la languette, qui frémit sous l'action du courant déterminé par l'artiste, fait vibrer l'air de façon à donner à ces instruments une sonorité distincte.

Les instruments les plus riches en production harmonique sont les instruments à corde, le quintette des instruments à archet, la harpe et le piano. Ce dernier instrument en particulier offre une variété de timbres incomparable. Sous l'action des doigts habiles à faire parler la touche, la sonorité se modifie d'une façon presque merveilleuse. Par la diversité d'attaque du clavier, par des procédés d'action spéciaux, par un tact délicat et vraiment sensible, les doigts du virtuose transmettent aux marteaux qui agissent sur les cordes des modifications de sonorité, des variations de timbre poétisant les effets d'exécution.

Les instruments à vent, quelle que soit la matière employé pour leur facture, ont pour cause première de leur sonorité un courant d'air lancé par les poumons de l'exécutant — ou, s'il s'agit des orgues, par l'action d'une « soufflerie » qui distribue l'air aux différents jeux. — Dans nos

Digitized by Google

grands orchestres, les familles d'instruments à vent sont nombreuses, très variées de sonorité et embrassent une grande étendue de l'échelle musicale, du très grave au suraigu, du contre-basson à la petite flûte, en passant par les sonorités intermédiaires des bassons, clarinettes, hautbois, flûtes, etc.

Les instruments de cuivre donnent aussi une progression du grave à l'aigu relativement fort étendue à partir des sons extrêmes des ophicléides, des trombones, des cors, des trompettes, des cornets, etc. L'emploi ingénieux et les combinaisons variées des différents timbres des instruments à vent, donnent le coloris à l'orchestre, en complètent l'harmonieuse sonorité. Le quatuor des instruments à cordes est bien certainement la partie vivante de la symphonie, mais ce sont les sonorités diverses des bois et des cuivres qui ajoutent la note caractéristique par leurs timbres doux, moelleux, brillants et stridents.

Le domaine de la sonorité musicale est limité par les bornes de la perception sensible exacte des sons, dont les vibrations lentes ou rapides, suivant que le son est grave ou aigu, peuvent être perçues distinctement et chiffrées. On appelle sons inharmoniques, ceux dont la gravité ou l'acuité ne sauraient être classées exactement par une oreille exercée dans la gamme si étendue de l'échelle musicale, qui embrasse plus de

Digitized by Google

huit octaves. Le tambour, les cymbales, la grosse caisse, le triangle trouvent leur place à l'orchestre comme instruments de percussion marquant la mesure, renforçant le rythme ; ils servent encore à donner un coloris caractéristique dans certains passages, mais la notation consacrée à ces instruments ne vise que la mesure.

Il est également impossible de classer parmi es sons musicaux ce qu'il convient d'appeler les « voix de la nature », les plaintes et les gémissements du vent, le bruissement du feuillage, le sussurement du ruisseau, le soulèvement des vagues se brisant avec fracas sur les grèves.

Tous ces bruits sont des éléments poétiques dont le musicien peut s'inspirer. Ils n'en forment pas moins une catégorie de sons inharmoniques.

Digitized by Google

DU RYTHME

Le rythme est un des éléments primordiaux de la musique. Son caractère essentiel est de donner le mouvement, la vie à l'élément sonore, à la mélodie et à l'harmonie, qui, privées de son concours, n'auraient ni le même charme, ni le même intérêt.

En tant que forme sonore régulièrement cadencée, le rythme appartient non seulement à l'art musical mais encore à la poésie, à la danse, à la mimique, à toute action coordonnée, régulière, périodique.

Il ne faut pas confondre la mesure, — division des sons en temps égaux, addition des moments en sommes égales, — avec le rythme, succession symétrique de groupes sonores de durées variées, mais représentant régulièrement les mêmes dessins, les mêmes accents, si le rythme est uniforme et persistant.

La musique (la plus primitive comme la plus raffinée) tire des effets puissants de l'emploi bien ordonné et de l'heureux choix de certains rythmes. Les instruments rythmiques de percussion ont, en dehors de tout but musical, une valeur *incitatrice* extraordinaire. Des peu-

Digitized by Google

ples qui ont un sentiment très imparfait de la musique, subissent inconsciemment l'action du rythme. C'est pour eux un phénomène physique agissant sur l'organisme, l'impressionnant, l'exaltant, sans qu'ils comprennent leur propre entraînement.

Dans l'antiquité, le rythme musical s'identifiait étroitement avec la phrase déclamée, s'unissait à la mélopée, accentuait la prosodie en scandant d'une manière sensible, chantante et musicale, les longues et les brèves, les césures et les cadences de la poésie récitée.

Les documents légués par les historiens de l'antiquité sur les connaissances musicales, mélodiques et instrumentales des grands ancêtres de notre art, sont très rares et plus qu'incomplets. L'art grec est celui qui nous renseigne le mieux sur les effets prodigieux attribués à la musique, sur la puissance de ces rythmes si variés, énergiques ou tendres, majestueux ou légers, passionnés ou langoureux, héroïques ou bachiques, lyriques, épiques, religieux, exaltant tour à tour les plus nobles sentiments, les plus ardentes passions, et cela non seulement par l'éclat des images, mais aussi par l'irrésistible entraînement de la cadence. La poésie grecque si euphonique et si riche, a été pour le rythme musical une source féconde se prêtant aux nombreuses combinaisons des sons de durées variables, offrant aussi des cadences

Digitized by Google

régulières, des retours périodiques, des terminaisons alternatives. Ces mélopées, par leur tonalité réglementée, par leur peu d'étendue vocale, par leur allure déclamatoire, différaient absolument de la forme des mélodies modernes et même des chansons des trouvères ; cependant elles ont inspiré et soutenu nos chants religieux pendant de longs siècles.

Le rapport de la durée des sons entre eux, leur succession lente ou rapide, le mélange alternatif des différentes valeurs exprimées, leur retour symétrique et périodique, constituent les différentes variétés du rythme musical. Plus un rythme est persistant, plus son action devient intense.

Le rythme, dont l'origine est dans le mouvement, a aussi une existence indépendante de la musique ; car un bruit cadencé, la marche régulière des soldats, le galop du cheval, le frappement des marteaux, les batteries du tambour, le bruissement des castagnettes et des cymbales marquent le rythme et ne constituent pas un élément musical.

La génération du rythme musical est l'expression directe de l'ordre dans le temps, par l'intonation, l'accent, par la voix articulée ou par la sonorité des instruments musicaux, ou simplement par des instruments de percussion, appuyant les temps forts de la mesure. Le rythme a pour principe élémentaire le mouve-

Digitized by Google

ment symétrique régulier ou varié, mais toujours périodique de valeurs musicales affectant des dessins identiques, partageant exactement les durées, fractionnant les mesures en temps forts et en temps faibles. Il assujettit toutes les combinaisons rythmiques à l'unité de mesure qui est la loi primordiale à laquelle toute idée musicale exprimée doit se soumettre, pour que le discours musical conserve une cadence dont l'oreille puisse apprécier la régularité. C'est par la symétrie et la périodicité régulière des dessins rythmiques que se forment les différentes espèces de mesures.

Les éléments du rythme musical sont les valeurs des notes exprimant la durée des temps et leurs divisions et subdivisions binaires ou ternaires, ces combinaisons variées, simples ou complexes, mélangées de silences; mais offrant toujours des retours périodiques symétriques, posant régulièrement sur les temps forts ou faibles de la mesure, suivant le dessin choisi comme type de mélodie forment autant de types rythmiques. La cause déterminante des succès de popularité qu'obtiennent certains airs de danses et de chants rudimentaires est bien certainement la simplicité et la régularité des rythmes, comme aussi le contour naturel et la facilité d'intonation du motif vocal. Le sens auditif retient tout de suite une idée musicale qui s'accentue par un

Digitized by Google

rythme franc, par des césures et des cadences que l'on pressent à l'avance. C'est par les airs nationaux, par les refrains improvisés du laboureur, du soldat ou de l'artisan, par les chants de guerre ou d'amour, par les chansons de table ou de gestes, satiriques, bachiques, héroïques, etc., que la musique s'est affranchie des formes hiératiques de l'art primitif, du rythme solennel, imposant, mais monotone et lourd du plain-chant. Au xve et au xvie siècle, les chansons populaires avaient même envahi les sanctuaires, et les conciles durent à plusieurs reprises proscrire les chants profanes qui avaient follement et très irrévérencieusement remplacé les chants liturgiques.

Bannie, fort justement, de l'église, la chanson, sous toutes les formes, avec toutes les allures, a créé d'innombrables mélodies aux rythmes accusés, qui sont le caractère de ce genre, particulièrement français. Répétons cependant que, plus le rythme musical s'unira étroitement à la mesure et à la prosodie du vers, plus l'oreille retiendra facilement l'intonation et l'accent mélodique. La musique unie à la parole doit toujours s'assujettir à la vérité d'expression et de diction que commandent le sens des paroles, la césure et la ponctuation.

Les rythmes simples des chants populaires s'imposent irrésistiblement aux oreilles les plus rebelles. Il en est de même des airs de danse

Digitized by Google

qui possèdent les qualités appréciées des chorégraphes : la mesure, le mouvement, la carrure des phrases, la symétrie des dessins mélodiques, la régularité et la persistance des dessins rythmiques et par-dessus tout la variété, la souplesse et le charme des idées musicales. La musique de danse d'une accentuation molle et indécise, d'une mesure mal assurée, est tout à fait impuissante à soutenir les danseurs.

L'origine du rythme dansant est le pas, l'action, le mouvement partant du repos pour revenir au repos. Les pas qui se succèdent à intervalles égaux constituent la marche. L'oreille est le juge qui règle et dirige la similitude des mouvements et des temps. Dans les marches de caractère déterminé, religieuses, funèbres, héroïques, triomphales, ou marches orientales, turques, indiennes, etc., le rythme donne une allure saisissante aux mélodies, dont la couleur expressive doit justifier le titre de la marche. L'emploi judicieux d'un rythme original donnera toujours un grand relief à l'idée musicale si le compositeur possède une réelle science orchestrale.

Tous les grands maîtres de l'art dramatique et symphonique ont admirablement compris quelle puissance et quelle variété d'effet on peut obtenir par l'emploi de rythmes bien déterminés confiés à des masses chorales, à des ensembles dont l'accentuation énergique accuse

Digitized by Google

avec fermeté la division des temps et les dessins mélodiques. Les rythmes variés, complexes, marchant en même temps, sont d'une exécution plus minutieuse et se retiennent moins facilement, mais réservent aux compositeurs des effets musicaux du plus vif intérêt. J.-S. Bach et son fils Emmanuel, Haendel, Rameau, Glück, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Cherubini, Rossini, Hérold, Halévy et nos illustres modernes, ont eu tous recours aux effets rythmiques.

L'action du rhythme se fait sentir surtout dans les effets de puissante sonorité confiés aux masses chorales et instrumentales ; mais dans les compositions concertantes, on peut plus particulièrement apprécier l'ingéniosité des combinaisons rythmiques complexes. Les nombreux thèmes variés par les maîtres offrent d'innombrables types différents de variations rhythmiques de l'idée mère, admirables modèles trop souvent défigurés par de maladroits copistes.

Digitized by Google

MELODIE

Les mots *mélodie* et *chant*, souvent employés comme synonymes, offrent, suivant l'usage qui en est fait, des nuances très sensibles. La mélodie, dans le sens le plus absolu du mot, est un des principaux éléments de la musique.

Une mélodie est une phrase musicale ayant une forme, un sens, un caractère déterminés. Cette phrase peut être dite par des voix ou par des instruments, ce qui permet de s'exprimer ainsi, sans pléonasme : *Cette mélodie est chantante, ce chant est mélodieux.* On dira encore : *La voix de ce chanteur est mélodieuse; ce mélodiste fait bien chanter la voix.* — *Cette mélodie est mélodieuse* sonnerait mal à l'oreille, malgré l'euphonie du mot.

La mélodie, considérée comme inspiration musicale, est un don naturel ou providentiel, suivant qu'on la rattache à la doctrine spiritualiste ou aux idées matérialistes. Produit direct de l'imagination, elle est une expansion de l'âme ou, si le mot semble trop éthéré, l'expression phonétique mais déjà civilisée des sensations primitives, joie ou douleur, chant du berceau ou chant funèbre, chant d'amour ou chant de

Digitized by Google

guerre. Ajoutons qu'autrefois ces mélodies primesautières étaient le complément expressif de la parole ; mais il en existait aussi qui tiraient tout leur charme d'elles-mêmes sans l'adjonction de la parole. Les premiers airs de danse de l'antiquité devaient être des mélodies pures, d'un rythme bien accusé par les instruments de percussion, mais n'étaient pas toujours soutenus par les chants des chœurs. La mélodie, le rythme et l'harmonie sont les trois éléments constitutifs primordiaux de la musique ; mais c'est la gamme, l'échelle graduée et progressive des sons qui est la source inépuisable des innombrables mélodies dont notre oreille est charmée.

L'expression mélodique de la parole déclamée ou chantée a varié suivant le degré de civilisation et suivant le but visé par la musique. Le chant indépendant de la parole et la musique instrumentale ne relevant que d'eux-mêmes, ne sont venus que lentement, peu à peu, après une longue éducation de l'oreille. Dans l'antiquité les instruments n'avaient d'autre utilité reconnue que de soutenir la parole déclamée, la mélopée, la voix du poète, de l'improvisateur, ou le débit de l'orateur, lorsqu'il s'écartait du ton.

La mélodie moderne, la pensée musicale inspirée par la poésie ou seulement par l'imagination, puisant sa force dans les éléments primordiaux, le son et le rythme, ne ressemble

Digitized by Google

guère aux premiers bégayements de l'art vocal. Les chants primitifs avaient pour but principal de donner à la parole déclamée, aux récits des poètes une accentuation plus forte, portant mieux, plus loin et plus juste que les instruments, ceux-ci par instants inégaux, soutenaient la voix des orateurs, ne se faisaient entendre que pour les ramener au ton déclamatoire lorsqu'ils en sortaient par lassitude ou entraînés par l'action de la parole.

De nos jours encore un récit chanté, déclamé d'une manière expressive sur des notes persistantes, affectant une tonalité déterminée prend le nom de mélopée. Nous l'avons dit précédemment, la mélodie est d'essence spiritualiste. C'est un élan inspiré qui s'épanche comme un trop-plein de l'âme, du cœur de l'artiste ; c'est la pensée musicale dans toute sa pureté, le jet lumineux et sonore qui traduit l'émotion intime, joie ou douleur, dans la langue immatérielle des sons.

On apprend l'harmonie, l'art de moduler, la science du contre-point et aussi des principes d'un style correct; mais, quoiqu'il existe un excellent Traité sur la mélodie par Reicha, notre conviction profonde est qu'on n'apprend pas à devenir mélodiste. Il s'agit d'un don génial que l'étude est impuissante à nous faire acquérir et qui peut servir de qualité distinctive aux compositeurs bien doués. Mais si l'on n'enseigne pas

Digitized by Google

à créer des chants inspirés, suaves, émus. l'analyse et les conseils des maîtres nous permettent d'étudier la structure des phrases mélodiques, leurs carrures, leurs divisions symétriques, leurs terminaisons masculines et féminines, leur enchaînement, enfin la ponctuation. En procédant de la sorte, on ne deviendra pas un mélodiste inspiré ou simplement naïf, élégant ; mais on pourra juger avec discernement une mélodie écrite suivant les principes, d'une phraséologie musicale corecte et pure.

La musique, ainsi que la peinture depuis cent cinquante ans, a deux courants distincts que l'on peut désigner ainsi : les mélodistes et les harmonistes. Les premiers accordent la suprématie à l'inspiration, les seconds estiment que le coloris musical, l'harmonie, doit avoir la même importance, les mêmes droits.

C'est toujours la vieille querelle des Gluckistes et des Piccinistes, non plus à l'état aigu, car nous ne savons plus nous passionner pour les questions d'esthétique ; les idéalistes et les réalistes vivent en bonne intelligence ; comme il convient, sous l'ère de la fraternité. wagnériens et verdistes n'ont pas mis, que je sache, flamberge au vent. Constatons pourtant que l'art français, éclectique et progressiste, a su réunir les deux courants hostiles et former une école de compositeurs dramatiques qui ont trouvé l'expression juste et vraie dans la fusion

Digitized by Google

savamment équilibrée des styles. Nous reviendrons sur cette inépuisable question dans les études consacrées à l'art dramatique et à l'art symphonique.

On désigne sous le nom générique de mélodies de petites pièces chantantes, expressives, qui sont à la musique vocale ce que la romance sans paroles et le snocturnes sont à la musique instrumentale. Ces pensées musicales d'un sentiment plus élevé que l'ancienne romance se rapprochent du leider allemand. L'harmonie et les dessins d'accompagnement sont généralement beaucoup plus étudiés que ne l'étaient ceux de leur sœur aînée, la romance ; et pourtant les musiciens de ma génération n'ont pas oublié les succès d'émotion et de larmes des romances de Labarre, Grisard, Monpou, Massini, L. Puget, Panseron ; mais l'abus du genre a tué la romance et fait naître la mélodie.

Digitized by Google

DE L'HARMONIE

Pour l'antiquité, l'harmonie était l'expression de l'ordre en toutes choses embrassant l'univers entier. L'harmonie des phénomènes physiques, des mouvements des astres, des bruits mystérieux de la nature; l'harmonie de la voix humaine parlée ou chantée, du geste, de la danse ; l'harmonie des lois morales, etc. etc. ; mais la civilisation moderne, tout en conservant dans un sens imagé, par analogie et par extension plusieurs des acceptions anciennes, a réservé au mot générique « harmonie », une application toute particulière absolument spéciale à l'art musical.

L'harmonie, le chant concertant ou simultané, à plusieurs parties distinctes, se reliant dans un ensemble parfait et répondant rigoureusement aux lois de la tonalité, était-elle connue des Égyptiens, des Hébreux et des Grecs? La question reste pendante ; les documents authentiques faisant défaut, les inductions et les affirmations des savants modernes demeurent à l'état d'hypothèse.

Les Romains, en héritant par droit de conquête de la civilisation avancée des peuples d'Orient, n'ont pu apprendre d'eux les lois d'une

Digitized by Google

science que sans doute ils ignoraient. Aussi les chants, les cantiques, les hymnes des chrétiens des premiers siècles étaient-ils chantés à l'unisson et déclamés suivant les modes grecs ou les traditions hébraïques. La Gaule a reçu des Latins ses lois, sa littérature et la pratique des arts au point précis où l'avait portée la civilisation de l'Empire. La musique, comme les autres formes artistiques, fut submergée par le flot de l'invasion barbare ; mais l'expansion de l'idée chrétienne, et la fondation de la dynastie mérovingienne lui assurèrent une assez prompte revanche. Les besoins de la liturgie et la faveur accordée par nos premiers rois aux musiciens et chanteurs attachés à leur personne, firent revivre avec éclat un art qui semblait à jamais perdu.

L'introduction en France, sous le règne de Pépin le Bref, vers 757, d'un orgue envoyé comme présent par l'empereur d'Orient Constantin Copronyme, fut certainement le point de départ du chant liturgique organisé, *harmonisé*. Du VIIIe siècle datent les premiers principes de la concordance, émission simultanée, sons différents s'unifiant pour former un corps harmonique. L'ouvrage le plus important, le mieux formulé, traitant théoriquement, avec exemples pratiques à l'appui, de l'harmonie aux IXe et Xe siècles, désignée sous le nom de *diaphonie*, est dû au savant moine Hubald, de Saint-Amand, en Flandre. Ce manuel de musique comprend

Digitized by Google

dix-neuf chapitres et en consacre plusieurs aux principes qui réglementaient alors la diaphonie.

La diaphonie était de deux sortes. Elle procédait par mouvements semblables, suites de quartes, de quintes, d'octaves, montant et descendant diatoniquement avec le chant, lui servant d'accompagnement, ajoutant à sa sonorité. Mais elle procédait aussi à la manière du contrepoint : intervalles mélangés de secondes, tierces, quartes, quintes, et octaves, sonnant simultanément, mais employant les trois mouvements : semblables ou directs ; *obliques*, c'est-à-dire montant ou descendant pendant qu'une ou deux parties restent stationnaires ; enfin *contraires*.

Ces harmonies sauvages, ces successions barbares, dont les duretés affreuses seraient de nos jours qualifiées de cacophonie, charmaient les oreilles peu civilisées de nos aïeux. Surpris et ravis par l'effet tout nouveau de la simultanéité des sons, ils n'avaient aucun souci des dissonances ; l'éducation de l'oreille restant à faire, il s'abandonnaient à la brutale jouissance de leur étonnement, et ces harmonies qui nous révolteraient par leur crudité et leur incohérence étaient renommées pour leur suavité.

L'harmonie a suivi la marche des arts plastiques. Comme eux, la musique a secoué ses premiers langes, formulé des lois nouvelles, modifié les tonalités antiques, cherché un système plus étendu, trouvé d'autres voies. En cessant

Digitized by Google

d'être exclusivement liturgique, en devenant populaire, nationale, en créant ces chansons naïves, satiriques ou guerrières que récitaient poètes et ménestrels, la musique a perdu les formes hiératiques. Elle a suivi les phases de la civilisation, a pris successivement ses goûts dominants, s'est imprégnée de son esprit et de ses tendances.

Ainsi procèdent tous les arts, et la musique, le plus subtil, le plus sensible de tous, a suivi la loi commune en élevant progressivement son idéal.

En principe l'harmonie se distingue de la mélodie par la simultanéité des sons entendus à des intervalles autres que ceux d'octaves. Une suite d'octaves ne donne pas plus le sentiment de l'harmonie qu'une mélodie chantée à l'unisson par des ténors et des soprani. De la concordance des sons et de la qualité des intervalles qui les différencient résulte l'harmonie consonante ou dissonante. L'étude de l'harmonie comprend la connaissance de tous les accords, leur formation, la nature des intervalles qui les composent et aussi la mise en œuvre de ces mêmes accords, leurs lois d'enchaînement, de succession, enfin l'art de moduler.

C'est là ce qu'on nomme, en langage d'école, l'harmonie plaquée en accords successifs, comme cela se pratique dans l'accompagnement de la basse chiffrée, sorte de sténographie musicale employant des chiffres et des signes conven-

Digitized by Google

tionnels ; mais l'étude moderne de l'harmonie procède encore d'un autre mode d'enseignement qui consiste à confier aux voix ou aux instruments la traduction des accords. Ce style dialogué et concertant, qui est une sorte de contrepoint fleuri à quatre parties, consiste en imitations canoniques, parties renversables. Peut-être est-ce un enseignement mixte, ambitieux, empiétant sur le style du contrepoint, mais on ne peut nier que ce mode d'étude de l'harmonie ne soit pour les élèves une gymnastique précieuse, leur permettant de faire montre de savoir, d'ingéniosité, les habituant à une bonne entente des voix.

On peut affirmer qu'une éducation harmonique faite suivant ce système d'enseignement, formera un musicien capable d'écrire très correctement un quatuor vocal ou instrumental ; faisons seulement une réserve, à savoir qu'une excellente orthographe et la possession très complète des règles du discours ne donnent pas le style, et qu'un excellent élève d'harmonie doit encore, s'il a l'ambition de devenir compositeur, s'étudier à acquérir la forme, à posséder le moule qui conviennent à la nature de ses idées. Il choisira ses modèles, il s'inspirera de l'exemple des maîtres ; enfin il apprendra à mettre en œuvre ses pensées musicales avec le tact, le sentiment, la souplesse que donnent seules de longues et patientes études.

Digitized by Google

A l'étonnante variété d'accords employés dans la musique, à leur enchaînement symétrique ou à leurs successions capricieuses, originales, mais toujours motivées, aux oppositions habilement combinées des éléments consonants et dissonants, aux ingénieuses dispositions de l'édifice harmonique, tiennent en grande partie la richesse de coloris et la puissance d'effets des compositions modernes. L'art d'orchestrer et la science d'harmoniser sont portés à un degré de perfection que les maîtres du siècle dernier ont ignoré. On se demande où s'arrêteront cet esprit de recherches, cet amour du nouveau, de l'inconnu, cette passion du pittoresque, de la couleur locale, du genre descriptif. Nous croyons fermement qu'on aurait tort d'aller plus loin dans la voie des accumulations sonores, dans la superposition d'accords qui s'enchevêtrent et se heurtent comme à plaisir, combinaisons savantes peut-être, mais fruits arides d'un travail qui ne laisse aucune émotion agréable et n'intéresse que par la difficulté vaincue.

L'épithète *harmonieux, harmonieuse* s'emploie assez souvent dans le vocabulaire musical soit pour ajouter à la force d'expression d'une phrase, soit pour indiquer les bonnes proportions de l'ensemble ou des parties d'un morceau. Dans le premier cas on emploie cette locution : « Ce chant harmonieux est d'un effet ravissant, ces mélodies harmonieuses nous jettent dans une

Digitized by Google

douce extase ». Dans la seconde acception, ce qualificatif s'appliquera à la texture de la phrase musicale et désignera le parfait équilibre qui règne entre les différentes périodes. Ainsi un musicien connaissant la valeur réelle du mot appliquera un sens particulier à la désignation suivante : « Cette mélodie est d'un contour harmonieux; les pensées mélodiques de ce maître sont d'une facture harmonieuse. » L'idée exprimée de la sorte, sera alors que le dessin mélodique est d'un contour élégant, et aussi que les phrases mélodiques du compositeur sont dessinées, facturées, dans d'harmonieuses proportions.

Le mot *harmonie* a un tout autre sens, plus spécial et caractérisé, quand il s'emploie ainsi : « Ce chant est bien harmonisé. » Cette locution indique alors clairement que la partie principale, la mélodie a été ornée, embellie par des parties chantantes accessoires, formant un accompagnement à plusieurs parties distinctes mais sonnant simultanément. Notre grand Auber a excellé dans cet art délicat et charmant. Ce riche mélodiste, dont l'imagination féconde n'avait d'égale que la finesse de l'esprit, a été maître de génie au premier chef par l'abondance et la variété de ses motifs, plus encore peut-être par le charme de son coloris et la richesse de ses inventions harmoniques.

L'école des mélodistes a longtemps affirmé que

Digitized by Google

le chant, l'idée musicale devait toujours prédominer et l'harmonie rester subordonnée à la mélodie pure ; mais les compositeurs modernes ont pensé avec raison qu'il fallait fondre dans un sentiment d'unité parfaite les trois éléments indispensables, essence même de la musique, la mélodie, le rythme, l'harmonie, et que la réalisation de cet équilibre était la véritable trinité musicale.

L'harmonie n'est pas tout entière dans la suite cadencée des accords, dans les combinaisons sonores ; elle doit encore correspondre à la nature et à l'ordre des pensées et des sentiments qui se développent dans le cadre d'un même thème ; se montrer limpide ou brillante, joyeuse ou douloureuse, flexible toujours. Une profonde sensibilité, une force d'expansion sont indispensables au compositeur, mais la science doit s'unir au sentiment pour donner un corps à l'inspiration. Cette mise en œuvre de la pensée musicale que l'on considère en général comme une sorte d'improvisation, produit direct de l'enthousiasme, ne s'obtient presque toujours, à part quelques exceptions géniales, que par un travail lent, patient, réfléchi, par de nombreuses et délicates retouches, qui sont, pour ainsi dire, la signature du compositeur.

Digitized by Google

LE BEAU

AUX GRANDES ÉPOQUES DE L'HUMANITÉ

Les premiers habitants de l'Égypte, les Hindous, les Chinois, et la plupart des races Asiatiques ont précédé les Hébreux, les Grecs et les Romains dans les voies de la civilisation; mais au milieu de ce concours de toutes les grandes familles humaines au développement progressif des sciences et des arts, il faut réserver une part considérable à l'influence des Égyptiens.

Les temples et les tombeaux des rois, les pyramides, les obélisques donnent la mesure de la civilisation et de la magnificence des Égyptiens aux époques les plus reculées. Leurs prêtres et leurs savants ont été les premiers instituteurs des philosophes grecs; leurs architectes, leurs mécaniciens et leurs artistes ont initié ce petit peuple, si privilégié dans ses instincts innés pour le beau, aux secrets de l'exécution et de la forme qu'ils possédaient bien avant lui. Les Perses et les Assyriens ont eu, comme les Égyptiens, la passion du grand et du colossal. Persépolis, Héliopolis, Palmyre et

Digitized by Google

leurs édifices de marbre aux masses imposantes, disent encore aux générations nouvelles l'histoire, les mœurs, la religion de ces précurseurs oubliés de la civilisation moderne.

Comme la race hébraïque, peuple monothéiste, l'Égypte a conservé pendant des milliers d'années son existence autonome, ses mœurs et sa foi, mélange bizarre de croyances absurdes, d'idées spiritualistes et de naturalisme. Si les philosophes et les législateurs grecs sont allés étudier ses lois, s'inspirer de sa morale, de ses préceptes de sagesse, c'est que l'organisation sociale et religieuse de cette nation, conduite et dominée par des prêtres, magiciens, devins et savants, restait toujours, malgré cette direction despotique, basée sur des sentiments naturels de justice, ferme dans la croyance d'une autre vie et d'une justice suprême, qui saurait atteindre même les rois après leur mort.

Dans une très intéressante étude sur la notation musicale depuis ses origines, ouvrage couronné par l'Institut et édité par l'Imprimerie nationale, MM. E. David et M. Lussy établissent, par des déductions très logiques et contrairement aux ingénieuses affirmations de Fétis, que les Égyptiens, les Assyriens, les Chaldéens, les Hébreux ne nous ont laissé aucun monument permettant de conclure à l'existence d'un système de notation musicale. C'est seulement

Digitized by Google

après de longs siècles de civilisation que l'idée d'une notation musicale a pu se produire. L'alphabet a fourni aux peuples qui ont noté leur musique, leurs airs nationaux ou religieux, les vrais éléments graphiques. Les hiéroglyphes, les papyrus, les sculptures reproduisent bien des processions d'instrumentistes, de chanteurs, de danseurs, mais nulle part le signe musical n'apparaît. Tout porte à croire que, pour ces troupes d'exécutants, l'enseignement était traditionnel et oral.

Le spiritualisme très prononcé de la mythologie grecque explique les progrès rapides du petit peuple hellène sur le chemin du beau. Dès la première initiation aux arts et à leur culture, s'est affirmé le goût général de cette nation pour la sculpture décorative, pour la forme, pour les belles lignes, pour l'expression et la vérité des attitudes dans l'idéal humain. L'esprit grec sut opérer une sélection rapide entre le colossal exprimé par l'accumulation des masses granitiques, par la richesse ou l'éclat du métal, et la vraie grandeur rendue grâce à la science des proportions. L'attitude du repos, l'absence de tout mouvement, caractères essentiels de l'art égyptien répondaient aux prescriptions religieuses et aussi à l'idéal de la nation qui, par l'immensité de ses conceptions architecturales et le choix des matériaux, semblait vouloir défier le temps. Sous l'action de l'esprit grec la sta-

Digitized by Google

tuaire perdit son immobilité ! Les dieux prirent les formes humaines des héros offrant les plus beaux types, les modèles les plus parfaits. L'expression du visage est bien celle du calme, de la sereine majesté convenant aux maîtres du monde. Le Jupiter tout-puissant est représenté avec tous les caractères de la volonté, de l'autorité, de la force ; chaque dieu personnifie les puissances de la nature ou les passions qui régissent l'humanité, non par des attributs puérils ou monstrueux, mais par l'expression, l'attitude, un ensemble de formes accusées, et en quelque sorte définitives. L'art grec était ainsi dominé par deux grands courants, l'un humain, l'autre religieux. La première école avait pour mission d'exprimer les pensées, les sentiments et les passions des hommes : la seconde école, toute religieuse, s'adressait à la personnification des dieux, à l'édification de leurs temples, mais un même sentiment harmonisait les deux écoles. C'était la perfection de l'être vivant, qui devenait le type choisi pour la statue divine. Les dieux arrivaient à la formule artistique en revêtant les contours des héros les plus célèbres et en immortalisant leurs formes mortelles.

L'art, en créant des types idéalisés mais vivants à côté des modèles fournis par la nature, en spiritualisant la forme par une série de transformations successives et de combinaisons habiles, s'est élevé graduellement à la perfection.

Digitized by Google

Cette recherche, vraiment idéaliste, correspond à deux grandes époques : l'art païen, dont l'apogée est au temps des Phidias et des Praxitèle, et l'art chrétien combiné avec les restitutions de l'antique, qui a trouvé sa formule décisive au XVIe siècle dans le magnifique épanouissement de la Renaissance. Pendant cette marche ascensionnelle de l'art, la sculpture a été le langage des formes et des attitudes; la poésie, langue des passions et des idées; la musique, celle des sensations et des émotions, la peinture représentant le mouvement et la vie à un moment déterminé.

Exprimer une idée, un sentiment dans la forme la plus vraie, la plus parfaite, tel est, croyons-nous, le but de l'idéal. L'idéal serait alors l'expression souverainement vraie du beau dans l'infinie diversité de ses manifestations : architecture, peinture, statuaire, poésie, musique, chorégraphie. L'idéal, perfection caractéristique et dernière des arts, est l'expression la plus pure du beau et du vrai, que l'artiste digne de ce nom contemple dans une sorte de reflet intérieur. Mais l'exactitude la plus grande, la perfection même dans le bien rendu suivant les règles de la technique, ne peuvent donner l'expression et la vie, si l'artiste n'a mis dans sa création une parcelle de son âme, l'inspiration et l'imagination; c'est par une dépense morale, une communication intime, que le peintre, le

Digitized by Google

sculpteur, le musicien, nous transmettent leur pensée, nous élèvent et nous identifient à leur idéal.

Le peuple romain, à l'apogée de sa puissante expansion conquérante, n'avait ni le temps ni les loisirs nécessaires pour créer des œuvres d'art. Nation armée, il laissait aux races asservies de l'Orient le soin d'édifier ses temples et ses monuments, de bâtir ses palais et de les peupler de statues. L'histoire monumentale de cette époque, si riche en œuvres d'art, compte encore de très beaux modèles, dus presque tous aux artistes grecs : architectes, statuaires, ornementistes, ciseleurs, graveurs, mouleurs, potiers, etc. Les villes d'Herculanum et de Pompéï, si patiemment dégagées de leur linceul de cendres volcaniques, ont mis au grand jour cette civilisation morte en pleine agitation civilisée. Les nombreux objets retrouvés, vases, ustensiles, figurines, prouvent à quel degré était parvenue la main-d'œuvre. Les peintures murales ne sont certes pas des chefs-d'œuvre et n'ont pas été composées par les disciples, les continuateurs de Zeuxis et d'Apelle, mais les personnages, bien dessinés, bien groupés, montrent un sentiment très juste de la ligne et du mouvement. Le coloris est brillant, d'une belle tonalité. Tous les vases sont de formes exquises, élégants, sveltes, finement modelés et décorés avec un goût parfait.

Digitized by Google

L'esprit d'éclectisme, de sélection et la faculté d'assimilation qui, de tout temps, ont distingué notre race dans ses goûts artistiques, se sont affirmés dès le principe. Les différentes alluvions de peuples barbares qui se sont étendues sur la vieille Gaule n'ont pu anéantir le tempérament vivace, détruire la caractéristique qui est la note fondamentale de notre nation. Phéniciens, Goths et Romains ont laissé chez nous de profondes et indélébiles traces : mais la vie, l'esprit gaulois, ses tendances, ses aspirations ont survécu, se sont fait jour malgré l'asservissement passager de notre nation. Les Romains, qui avaient fait du sol national des provinces latines, ont laissé de profondes racines dans nos mœurs, dans notre langage et aussi de durables monuments de leur domination, en construisant des routes militaires, en édifiant des aqueducs, des temples, des cirques, des thermes. En se libérant plus tard du joug de ses conquérants, la Gaule a conservé de ses dominateurs des enseignements précieux qui, malgré les péripéties diverses de notre histoire tourmentée, se sont conservés et ont fait germer dans l'esprit national un goût prononcé pour les monuments d'utilité publique. Il est impossible de méconnaître l'action civilisatrice des Romains dans les Gaules. Cette influence, nous en retrouvons les vestiges dans les ruines conservées ou mises au jour par les archéologues,

Digitized by Google

qui reconstruisent notre histoire par les monuments, par les médailles, et font aussi revivre nos usages, nos mœurs, nos habitudes, en réunissant les armes, les ustensiles et les objets usuels qui caractérisent la civilisation de cette époque de transition.

Les invasions successives de l'Occident par les barbares, l'effondrement de l'immense empire romain, colosse aux pieds d'argile, couvrirent de ruines et mirent à néant la civilisation grecque. Les temples détruits, les statues brisées, les bibliothèques brûlées, la société romaine dispersée, enfin l'œuvre du dogme nouveau, le christianisme se substituant au culte des dieux, créant d'autres symboles, s'inspirant d'autres idées, furent la mort de cette civilisation raffinée qui, pendant plus de cinq cents ans, avait doté Rome d'innombrables chefs-d'œuvre. Les dieux antiques, chassés de leurs temples, furent, pour la plupart, mis en pièces par les néophytes de la religion nouvelle ; ceux-ci ajoutèrent leur action destructive à celles des barbares, qui renversaient les temples et les idoles sans autre but que d'amonceler les ruines. Pendant plusieurs siècles, les arts retournèrent à la barbarie et furent réduits à des essais rudimentaires sans vie, sans expression. La sculpture ne produisit plus que des images naïvement informes, donnant le sentiment du réalisme au berceau ; la peinture ne sortit pas du cercle banal des grossières enluminures.

Digitized by Google

Au XIIe et au XIIIe siècle, la peinture semble se réveiller de sa longue léthargie, renaître à la vie et au progrès. Dans ses formes frustes, on sent déjà l'idéal spiritualiste cherchant à s'affirmer par l'expression des figures sous la rigidité et la sécheresse de corps manquant d'animation. C'est le début de l'école florentine procédant de l'école de Byzance, fondée au XIIIe siècle par *Cimabué*, *Giotto* et *Fra Angelico*. Deux siècles plus tard, *Van Eick*, l'inventeur de la peinture à l'huile, 1428, affranchit l'art nouveau des traditions, en substituant la nature au symbole, l'esprit à la lettre.

La beauté, morte depuis des siècles, revint habiter le monde.

Dès le XIIe siècle, la statuaire avait commencé à prendre sa revanche dans l'ornementation des chapiteaux romans et gothiques. L'art subit l'influence individuelle de l'artiste, et le sentiment personnel s'affirme dans les productions parfois grotesques, souvent grossières, d'un ciseau livré à la libre fantaisie. Les peintures sur verre de la même époque annoncent une marche en avant. Les images du Christ, la physionomie souffrante de l'Homme-Dieu, la belle, noble et austère figure de la Vierge, la procession des apôtres, des saints et des martyrs, répondent à un idéal nouveau.

A partir de la Renaissance, Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Albert Durer, Van Dick,

Digitized by Google

Rubens, Rembrandt, Murillo, Ribeira, Lesueur, Poussin, Claude Lorrain, Philippe de Champaigne, etc., ont créé un art expressif, humain, à la fois idéal et vrai, d'un coloris admirable. Tout en procédant par tradition de la beauté antique, ils l'ont idéalisée par l'expression, la souffrance et la vie. Les types conventionnels étant complètement mis de côté comme manquant de vérité, c'est la nature et le type humain qui ont servi de modèles à traduire de cent façons différentes, suivant le tempérament, les procédés, le sentiment poétique de l'artiste. En admettant égalité de talent, même puissance créatrice, un portrait exécuté par Rembrandt, Van Dick, Velasquez, Philippe de Champaigne, Ingres, David, Prudhon, aura des qualités distinctes, des tonalités différentes, un sentiment expressif très varié, un caractère spiritualiste ou réaliste ; le type choisi et reproduit restera bien toujours le même, la perfection de rendu sera identique, mais chaque maître aura mis dans l'exécution de son œuvre son individualité, une parcelle de son âme, l'idéal entrevu, pour tout dire en un mot, son génie personnel.

Les écoles flamande et espagnole revendiquent aussi avec raison les noms d'artistes célèbres, mais dont le style accuse des tendances très marquées vers le réalisme : coloris exagéré, incorrection du dessin, abus des formes lourdes et charnelles, vulgarité souvent grossière des

Digitized by Google

sujets traités, absence complète de distinction, etc. Ces défauts originels, qui tenaient aux habitudes et aux mœurs exubérantes de la race flamande à cette époque, sont rachetés par une si prodigieuse exactitude de traduction, par une richesse si extraordinaire de coloris, par les oppositions si habiles de lumière et d'ombre, par ces effets si merveilleux du clair-obscur, que l'on reste étonné, intéressé, j'allais dire charmé, par le sentiment de vérité, l'attraction vivante de ces scènes de cabaret, de ces kermesses ardentes, échevelées, où grouillent et s'agitent les trognes rubicondes de foules grimaçantes.

Cependant, tout en reconnaissant l'ingénieuse habileté de ces peintres extraordinaires par le fini des détails, ne les prenons pas pour modèles du beau. Le réalisme, qui nie l'idéal, ramènerait l'art à ses origines barbares, en l'asservissant rigoureusement à la reproduction brutale de la nature. Il est vrai que le romantisme, lui aussi, a souvent forcé la note, faussé la vérité par ses exagérations, qui ont provoqué des réactions inverses.

C'est une loi inévitable de l'humanité qu'un mouvement trop prononcé dans un sens produit toujours un peu plus tard l'effet contraire. Mais heureusement le bon sens, le bon goût, le sentiment du beau et du vrai finissent toujours par reconquérir leur juste influence. Ces regrettables oscillations des arts dans leur marche

Digitized by Google

ascendante vers l'idéal tiennent en grande partie à l'action décevante de nos tourmentes sociales, aux révolutions violentes; elles se lient aussi au mouvement littéraire, à son influence immédiate sur le goût. La dégénérescence du beau et l'influence énervante du long règne de Louis XV ont motivé le retour aux pures traditions de l'antique, l'idéal de David et de Prudhon. Du reste, à cette grande et terrible époque de rénovation sociale, la société française cherchait à se modeler sur l'antiquité grecque et romaine ; les hauts faits de l'histoire ancienne étaient illustrés de nouveau par nos peintres célèbres. Cet élan n'a pas duré. Les dates mémorables de nos triomphes et de nos revers sont bien inscrites au musée de Versailles, grande et généreuse création du règne de Louis-Philippe; mais, à part deux ou trois noms de peintres spéciaux et surtout habiles, notre dernière guerre nationale n'a fait surgir aucun grand artiste. La peinture historique ne subsiste plus que grâce aux commandes gouvernementales.

La peinture religieuse compte toujours de nombreux fervents. Qui ne se souvient encore de l'adorable Chemin de Croix de Paul Delaroche! Ces petits tableaux d'une si admirable exécution, d'un sentiment si profond, sont bien réellement les chefs-d'œuvre de ce maître, l'une des grandes illustrations de l'école française.

Digitized by Google

Prudhon, Ingres, Delacroix, Flandrin, Hébert, Bonnat, Bouguereau, Munkacsy, ont peint l'enfant divin ou l'Homme-Dieu discutant avec les docteurs, sur la barque de Pierre, faisant son entrée à Jérusalem, au jardin des Oliviers, au Prétoire, sur la route du Calvaire, expirant sur la croix, ou victorieux du tombeau ; tous ces maîtres, et grand nombre d'autres très célèbres, en tenant compte de leur style et de leur personnalité, ont traité tous les faits marquants qui se rattachent à la vie de Jésus et aux événements qui se relient à l'idée chrétienne, sous un point de vue nouveau. Le surnaturel, le mysticisme, le côté hiératique et conventionnel de la peinture religieuse, telle que la comprenaient les maîtres de la Renaissance, ont disparu ; la peinture religieuse est devenue l'histoire des faits principaux et saillants de l'épopée chrétienne, les grandes et sublimes figures du drame divin ont été humanisées, tout en conservant leur pur idéal.

Le goût dominant des amateurs pour le paysage, la peinture de genre et de chevalet, tient à plusieurs causes et particulièrement au sentiment de satisfaction, de calme et de repos que nous donne la vue des beaux sites reproduits avec exactitude et dans une tonalité vraie. En effet, quelle plus douce et plus agréable jouissance que de se reposer des émotions et des agitations de la vie, en admirant à loisir et dans le recueillement quelques pages détachées du

Digitized by Google

grand livre de la nature par ces enchanteurs de génie, Claude Lorrain, Ruysdaël, Hobbema, Rousseau, Millet, Diaz, Duprez, Daubigny, etc. etc. ! Le grand succès des petits maîtres de la peinture de genre s'explique naturellement par le choix des sujets traités répondant à un certain courant d'esprit, suivant en quelque sorte le goût littéraire, ou encore traduisant plus ou moins habilement les types mondains ou populaires appartenant à la vie réelle. La peinture de genre donne la caractéristique d'une époque, la *pourtraicture,* comme disait Rabelais, de ses habitudes, de ses usages et de ses costumes. Le XVIIe et le XVIIIe siècle ont eu Boucher, Beaudoin, Mallet, Saint-Aubin ; de notre temps, citons Gérôme, Meissonnier, Fichel, Plassan, Baron et bien d'autres encore. Van Huysum, Seguers, Saint-Jean, Redouté, Mme Lemaire, ont peint les fleurs et les fruits, c'est-à-dire la nature idéalisée, avec une délicatesse de touche, une harmonie de couleurs, une suavité d'expression merveilleuse.

Concluons de ce rapide aperçu sur l'histoire du beau aux grandes époques de l'humanité, que les sciences et les arts sont l'étiage de la civilisation. Concluons-en aussi qu'il existe des lois générales du beau, indépendantes des nationalités et des fluctuations du goût et de la mode. Les œuvres dignes de survivre ont toutes puisé leur principe vital dans l'âme de l'artiste, tou-

Digitized by Google

jours maîtresse de sa main; dans son imagination, dominant toujours sa science. Quels que soient le mode et le genre d'expression, toute manifestation du beau est un rayon de la splendeur du vrai.

Digitized by Google

LA MUSIQUE GRECQUE

Les arts ont le pouvoir magique de parler à l'imagination, de charmer nos sens, d'éveiller les plus nobles sentiments, mais leur action ne se borne pas à nous émouvoir, à nous donner les plus pures jouissances; les arts ont aussi une action civilisatrice et morale, ils doivent élever la pensée, développer l'intelligence, participer à la vie éthérée de l'âme. Il est donc utile de remonter aux sources vives où les maîtres ont puisé leurs inspirations, de connaître leur idéal et la pensée qui les a dirigés, pour nous rendre compte des transformations de l'art aux grandes époques de rénovation.

Chaque peuple de l'antiquité ou de l'histoire moderne, suivant ses institutions sociales, ses mœurs et ses coutumes, suivant son tempérament et aussi son climat, a des goûts, des aptitudes, des sentiments, des passions très différentes. L'Égypte a, pendant de longs siècles, exercé une grande influence sur la civilisation des peuples qui vivaient de sa vie intellectuelle; ce sont les Égyptiens qui ont enseigné aux Grecs les lois primordiales du beau; mais chez les Hellènes, le sentiment des arts plastiques s'est immédiatement harmonisé avec le ciel et la nature plus clémente. La peinture, la

Digitized by Google

sculpture et l'architecture ont été rapidement portées par eux à une très haute perfection, qui tenait à la riche organisation de leurs artistes, à leur goût pour un idéal plus élevé, et aux types plus parfaits de leurs modèles.

Contrairement à l'idée généralement admise, que Pythagore aurait appris des savants égyptiens le principe de l'octave, la division des intervalles, et la notation graphique, M. David et M. Lussy pensent que Pythagore peut avoir séjourné dans l'Inde, même en Chine, dont le système musical a la même étendue que le système immuable grec. D'après eux, des étrangers venus de l'Inde, de la Perse, de l'Asie Mineure, importèrent la musique en Grèce, leur écriture phonétique, leur notation musicale, à la date approximative de huit siècles avant Jésus-Christ.

Les musiciens passionnés pour les études rétrospectives et désireux de s'initier sérieusement aux principes constitutifs de la musique grecque devront lire les livres spéciaux de Perne, Villoteau, Félix Clément, mais surtout Gevaert, dont le magnifique ouvrage *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité* réédifie sur des documents authentiqnes le système musical métrique et poétique des Grecs anciens.

Le système tonal grec, d'une étendue très restreinte, et forcé de se mouvoir dans des limites étroites, devait contrarier et rendre impossible le développement régulier et progressif

Digitized by Google

des formes musicales, des combinaisons harmoniques. La musique prêtait son concours, unissait son action aux discours, à la poésie, à la danse, à la mimique, qu'elle accompagnait, qu'elle soutenait de ces accents et de son rythme, mais elle n'était pas un art indépendant dans le sens que nous attribuons à ce mot. Son action, sa puissance reposaient sur d'autres bases. Art accessoire et secondaire, elle n'avait ni la variété de formes, ni les richesses d'harmonie et de rythme de l'art musical moderne. Sa mélodie, sa mélopée se bornaient à l'expression mesurée, cadencée du récitatif. L'instrumentiste donnait le ton, indiquait le mode rigoureusement approprié à la poésie ou au discours, et ajoutait à l'expression de la parole et des sentiments exprimés une intensité plus grande par son rythme, ses nuances et ses accents, sorte de déclamation chantée, mesurée, cadencée. Le système musical grec se prêtait à la division du ton en demi-tons, quarts de ton et autres intervalles plus minimes, le *comma*, comme dans les successions du genre enharmonique.

Cette musique, raffinée dans ses nuances subtiles d'intervalles, mais élémentaire dans ses rythmes et ses combinaisons, avait une puissante action physique, puisque les moralistes et les législateurs interdisaient l'usage de *certains modes*, comme énervants, sensuels, contraires aux bonnes mœurs. Les virtuoses, musiciens

Digitized by Google

non poètes, étaient en petit nombre et moins considérés que les improvisateurs s'accompagnant de la lyre.

Il faut le répéter à l'égard de tous les modes, phrygien, ionien, lydien, éolien, etc., l'influence et la grande attraction de la musique des Grecs anciens reposaient avant tout sur l'action combinée de la parole et de la musique, sur l'union intime de certaines formes de langage et de sentiments déterminés, avec des *modes* et des *tons* rigoureusement affectés à cet ordre d'expression. C'était la vraie source de cette puissance merveilleuse et de ces effets fabuleux attribués à un art rudimentaire, si on le compare à l'art musical moderne.

Les musiciens grecs ne prêtaient pas au mot *harmonie* la signification que lui applique l'art moderne. Par harmonie, ils entendaient seulement désigner les différentes combinaisons de sons contenues dans l'octave. Chaque disposition particulière, prenant pour base de l'échelle musicale un son différent, constituait un mode ou harmonie ayant ses intervalles caractéristiques.

La musique hellène comprenait quinze modes ou divisions différentes dans la succession des sons. Ce système musical, riche en tonalités distinctes, donnait à la mélopée une grande variété. Plusieurs auteurs grecs ont écrit sur la musique antique, et, en donnant la nomen-

Digitized by Google

clature des quinze modes, ont établi les différences sensibles : l'individualité, les qualités morales et passionnelles de ces modes. Citons Platon, Pindare, Aristoxène, Plutarque, Lucien, Apulée, Pythagore, Héraclide. Tous attribuent une grande importance et une action immédiate à l'emploi d'un mode ou à sa mutation. Chaque disposition de l'âme, de l'esprit, ou même du corps, trouvait dans les chants caractéristiques d'un mode spécial, choisi, approprié au résultat désiré, un reconfort, un adoucissement aux souffrances, des correctifs aux mauvaises influences, de mâles appels à la vertu.

Le mode dorien était le plus recommandé, grâce à son influence morale. On l'employait dans les chants religieux et il était un guide pour bien vivre, pour former les mœurs des jeunes gens; il fortifiait les sentiments de pudeur, il dissipait la paresse, l'engourdissement, la tristesse. Il était tout à la fois gai, attrayant et sublime, et convenait de préférence aux hommes distingués et doués d'un grand esprit. Toutes ces qualités, et bien d'autres que j'oublie, auraient dû ramener la musique grecque à un seul mode, car le mode dorien me semble à lui seul résumer toutes les vertus ou du moins y inviter.

L'hypodorien ou sous-dorien avait le privilège d'apaiser l'âme, de procurer un sommeil agréable, pouvait encore exciter la tristesse, provoquer les larmes, et était aussi d'un grand

Digitized by Google

secours à ceux qui avaient à implorer par paroles et par chants un appui contre les dangers, la calomnie et la servitude. Le mode phrygien était impétueux, entraînant, véhément, pénétrant ; il allumait la colère.

Voici la liste des quinze modes grecs : *dorien, phrygien, lydien, hypodorien, hypophrygien, hypolydien, hyperdorien, hyperphrygien, hyperlydien, mixolydien, iastien, lydien synton, éolien, locrien, hypermixolydien.*

Chez les Grecs, la parole, la poésie, le chant étaient étroitement unis, ne faisaient qu'un. Les improvisateurs et les poètes chantaient les exploits de leurs héros et les musiciens étaient eux-mêmes des poètes. Les guerriers, les philosophes et les législateurs n'étaient pas étrangers à la musique et la cultivaient avec amour. Platon et Pythagore en étudiaient les principes primordiaux, en fixaient les lois physiques et morales. Il est donc tout à fait raisonnable de croire que cette action vivace, cette influence puissante des mélopées grecques sur les sens et sur l'âme, sur toutes les affections passionnelles du cœur humain, tenaient surtout aux paroles chantées, à la nature et au rythme des poésies, au choix des sujets traités, aux pensées exprimées. Ce n'est pas l'influence des modes employés qui peut expliquer l'action merveilleuse d'Orphée, de Pindare, de Tyrtée ; la lyre des poètes n'était qu'un accessoire ; seulement, suivant les sentiments à expri-

Digitized by Google

mer, les passions à calmer, l'enthousiasme à exciter, suivant la nature des paroles ou la mesure des vers, l'improvisateur, poète et musicien, choisissait le mode, le ton, l'harmonie affectés particulièrement au rythme des paroles et correspondant au sentiment poétique qu'il avait à traduire.

En changeant de sujet, il accordait sa lyre dans un autre mode répondant exactement au nouveau sentiment déterminé.

L'école musicale moderne, qui a la prétention de tout peindre, de tout exprimer, est, on le voit, bien au-dessous des prodiges d'influence revendiqués par la musique grecque!

Par suite de cette assimilation *rigoureuse* des modes grecs à des *sentiments déterminés*, et aussi en raison de l'application constante de ces modes aux poésies dont le sens lui était approprié, l'oreille et l'esprit devaient s'habituer rapidement à entrer dans le sentiment du mode entendu. Mais la musique n'étaient pas alors un art indépendant : esclave soumise et obéissante de tous les arts, elle servait aussi de moyen pédagogique, enseignait musicalement l'histoire, l'obéissance aux lois, la pratique des vertus; véritable panacée universelle, elle guérissait les maux de l'humanité..., quand elle n'incitait pas aux mauvaises passions.

Digitized by Google

LE PLAIN-CHANT
ET LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Il est impossible de parler de musique sacrée sans remonter aux origines de cet art qui a tenu une place si considérable dans l'histoire moderne. Les mélopées austères et graves du chant ambroisien et grégorien se rattachent au souvenir des chants hébreux et grecs, dont la puissante influence moralisatrice a été si vantée par les historiens de l'antiquité et par les archéologues contemporains.

Saint Ambroise, en adaptant aux hymnes chrétiennes les mélopées grecques, et en consacrant au culte nouveau les temples païens, a certainement eu en vue d'habituer rapidement les adeptes de la foi chrétienne à psalmodier leurs cantiques sur des modes déjà familiers à toutes les oreilles. Saint Grégoire, en coordonnant et en calquant les chants religieux sur les modes antiques, a donné son nom au chant liturgique.

Le chant grégorien ou plain-chant, par son caractère sérieux et grave, ses harmonies énergiques, ses repos et ses cadences d'une rudesse primitive si originale, produit une impression bizarre sur des auditeurs profanes, au goût affadi par la tonalité et les chants modernes, qui n'ont

Digitized by Google

rien conservé de la tonalité antique. Aux âmes croyantes, il convient de garder le trésor précieux d'une musique religieuse, à l'expression naturelle, au sentiment vrai et puissant, digne interprète de la parole divine ou de la prière des fidèles. Le chant religieux, comme les chants nationaux et populaires, s'adressant aux masses, doit être compréhensible pour tous. Son influence moralisatrice sera d'autant plus grande que les recherches artistiques seront mieux dissimulées.

Le chant grégorien, qui n'est autre, suivant les plus fortes conjectures, que l'antique mélopée grecque, s'identifie comme elle au texte sacré, est rigoureusement subordonné à la valeur prosodique des mots comme à leur sens. Cette dépendance absolue de la mélodie unie à la parole donne aux phrases de chant une durée indéterminée, une mesure relative que le goût et le sentiment expressif du chanteur modifient d'après les repos commandés par la prosodie.

Les notes longues et brèves suivent la mesure des mots, et ont une valeur temporaire relative non absolue, étroite association définie par Mgr Parisis : le chant pour les paroles, et non les paroles pour le chant.

Pendant plusieurs siècles, les chants sacrés de la primitive Église chrétienne recueillis par saint Ambroise, puis coordonnés par saint Grégoire, conservèrent dans toute leur intégrité le caractère d'austère simplicité des mélopées antiques, mais

Digitized by Google

le système de notation par *neumes*, signes conventionnels pour indiquer tout à la fois *l'intonation et le mode d'exécution*, s'étant substitué aux lettres grecques, apporta un grand trouble dans la traduction exacte du texte chanté. Cette traduction rigoureusement *exacte*, *authentique*, a divisé longtemps et divise même encore de nos jours d'érudits archéologues; pourtant, grâce aux minutieuses et patientes recherches du R. P. Lambillote, grâce aux manuscrits comparés d'antiphonaires précieux, copiés sur ceux des maîtres envoyés de Rome pour transmettre les traditions consacrées et unifier le style des prières chantées, on a pu reconstituer, page à page, l'histoire de la musique religieuse au moyen âge. D'importants ouvrages, tels que l'*Harmonie au moyen âge* de Coussemaker et l'*Histoire de la musique religieuse* de L. Clément, sont de véritables monuments élevés à la gloire du plain-chant.

L'art musical doit inscrire au premier rang des grands vulgarisateurs Guy d'Arezzo, le savant moine de Pompose. Par ses traités pédagogiques, par ses admirables procédés d'enseignement, il a popularisé la lecture et les connaissances pratiques de notre art, qui, avant lui, exigeaient de longues et patientes années d'études pour de très médiocres résultats.

Grâce à un mode de notation claire et précise, qui ne laissait aucune prise à une interprétation

Digitized by Google

arbitraire, le chant liturgique se transmit à partir de cette époque avec une exactitude d'intonations, de durée et de nuances qui offraient toutes les garanties désirables.

Les neumes ou signes graphiques, indiquant la durée des sons et leur mode d'exécution, furent placés par lui, ainsi que les lettres exprimant les tons, sur quatre lignes horizontales ou portées. Ces signes, suivant la place qu'ils occupaient sur les échelons, dirigeaient la gravité ou l'acuité des sons et figuraient d'une manière imagée les différents degrés de la gamme.

Avant le système de lecture et de solmisation (1) inventé et enseigné par *Guy d'Arezzo*, il fallait en moyenne dix années d'étude pour former un bon lecteur. Grâce aux procédés ingénieux et au système simple et pratique du savant abbé, ce temps considérable fut diminué de plus de moitié. *Guy d'Arezzo*, pour fixer dans la mémoire de ses disciples l'intonation des morceaux de *plain-chant* qui ne dépassaient pas l'hexacorde, eut l'ingénieuse idée de recourir à un moyen mnémotechnique qui consistait à donner une intonation fixe et déterminée aux

(1) Le γ de l'alphabet grec (*gamma, g*) a donné son nom à la gamme, système d'octaves déjà en usage dans la notation de saint Ambroise et de saint Grégoire. Le γ ou *sol* a aussi donné son nom comme note initiale à la solmisation, système de l'hexacorde comprenant l'intervalle de sixte comme limite du grave à l'aigu.

Digitized by Google

premières syllabes de chaque vers de la première strophe de l'hymne de saint Jean.

Dans un de ses traités sur l'art du chant, Guy d'Arezzo décompose tous les éléments de la phrase musicale, la reconstruit, établit les proportions harmonieuses qui doivent exister entre les phrases d'un même morceau. Il démontre qu'une mélodie bien faite n'est pas le produit du hasard, mais le résultat d'une division rationnelle, de la combinaison d'effets analogues, du parallélisme des périodes. Il veut que, dans la variété des rythmes, des intonations, l'oreille saisisses de rapports, et qu'il ressorte un ensemble harmonieux de tous ces éléments, de toutes ces analogies, de tous ces rapprochements.

En lisant ces conseils que l'on croirait détachés du *Traité de la mélodie* de Reicha, on est émerveillé du sens élevé et pratique tout à la fois, de ce maître de génie dont les préceptes semblent une réponse datée d'hier aux détracteurs de la mélodie.

Sans rythme, ou, pour mieux dire, sans une symétrie quelconque dans la durée des sons, la mélodie ne serait qu'un accident sonore qui caresserait l'oreille sans rien dire à l'esprit. Le plain-chant avait donc son rythme, ses trésors d'expression et de sentiment. Mais, à côté de cette mélopée antique ont surgi des chants plus variés, plus libres, plus cadencés, plus fractionnés dans leurs divisions, plus sylla-

Digitized by Google

biques. Ces rythmes mouvementés s'étaient conservés dans la mémoire des peuples par les chansons latines et les chants venus du Nord. Rudimentaires, d'un accent énergique, indépendant de la valeur prosodique, ces mélodies avaient un cachet très musical. M. Coussemaker établit, par de nombreux documents et citations historiques, que, du mélange des deux éléments antique et populaire, s'est formée la musique mesurée de notre système moderne.

En comparant les différentes thèses soutenues par Vitet, Nisard, Fétis, Coussemaker, etc., nous sommes arrivés à conclure que la musique prosodiée, psalmodiée, récitée, rythmée, est d'origine grecque et s'est conservée à peu près pure d'alliage dans le plain-chant primitif. Mais nous croyons fermement que la mesure, complément du rythme, a une origine très distincte. La mesure, division de la durée en valeurs inégales mais proportionnelles, d'une exactitude déterminée, rigoureuse, prend sa forme dans les chants populaires, dans les airs de danse et date plus particulièrement de la naissance de l'harmonie, au XIIe siècle, à l'époque des premiers essais de *déchant* ou chant simultané à plusieurs parties. Il a fallu trouver une notation imagée, des signes particuliers, pour exprimer des durées différentes procédant simultanément, mais enserrés dans une mesure déterminée. Le plain-chant primitif, le *contre-point* à valeurs

Digitized by Google

égales, *note sur note*, était devenu le *contre-point fleuri, harmonisé, mesuré*. Les XIIe, XIIIe et XIVe siècles, si croyants, si religieux, d'une foi si vivace, acceptèrent, dans leur naïveté, l'étrange habitude de superposer aux textes sacrés les chansons populaires, les poésies des trouvères, ou celles des grands seigneurs, poètes à leurs heures de loisir ou de fièvre amoureuse. Ce singulier accouplement de sacré et de profane, ces assemblages du chant liturgique et des chants bachiques, se continuèrent pendant plusieurs siècles, malgré les avertissements réitérés des conciles et les bulles canoniques de plusieurs papes. Les musiciens, soit pour parler plus directement à l'oreille du peuple, soit pour flatter leurs puissants protecteurs, persévérèrent à qui mieux mieux à populariser leurs messes, en leur adaptant les refrains les plus connus, portant souvent les paroles les plus grossières.

Uniquement préoccupés de combinaisons et d'énigmes musicales, de recherches ingénieuses ne disant rien au cœur, leur musique religieuse était devenue un scandale. Vers 1440, un musicien de génie dont le nom restera immortel, Palestrina, rompant avec la tradition de la messe harmonisée sur des chansons profanes, écrivit dans un style sévère, pur, châtié, qui a pris son nom (1). Sous sa puissante et féconde direction,

(1) Il existe une messe à cinq voix, composée par *Palestrina*, sur la célèbre et populaire chanson de

Digitized by Google

la science harmonique, primitive, et l'art du contre-point rigoureux, ont atteint la plus haute perfection. Il convient cependant d'ajouter qu'au point de vue des formes hiératiques, du chant liturgique, des musiciens de haute valeur affirment que ce grand homme qui, ainsi que *Raphaël*, a fait de *l'art pour l'art*, sans s'assujettir comme il l'aurait dû à la valeur des mots, au sens expressif des textes sacrés, a fortement contribué à détruire le vrai style musical religieux; les chants de saint Grégoire, par leur simplicité, par leur charme pénétrant et leur sentiment élevé, sont bien préférables aux plus riches et aux plus savantes combinaisons du contre-point le plus admirable.

Au XVIe siècle, un compositeur dramatique, dont les ouvrages étaient très appréciés, Monteverde, un de ces audacieux de génie qui attachent leur nom aux progrès, introduisit dans ses œuvres théâtrales un système d'harmonie dont les effets surprirent et charmèrent le public par l'attrait de leur nouveauté. Cette modification dans le code harmonique de l'époque était en effet très importante; et, en passant de la musique libre aux chants religieux, renversait le système des

l'Homme armé, qui a servi de cannevas à plusieurs compositeurs de cette époque. Le maître, avec sa prodigieuse habileté de main, avait écrit les combinaisons les plus extraordinaires et les plus étranges, qui émerveillaient ses contemporains.

Digitized by Google

huit modes grecs, en unifiant les deux genres sacré et profane, aux deux seuls modes majeur et mineur. L'harmonie dissonante naturelle, c'est-à-dire non préparée, accords de septièmes et neuvièmes, entendus sans notes préparatoires, fit révolution et devint peu à peu la loi universelle de l'art moderne. Carissimi, le très docte compositeur de musique sacrée, fut un des premiers maîtres qui suivirent Monteverde dans la voie nouvelle.

Le XVIIe siècle compte à son actif plusieurs noms de musiciens illustres, et parmi eux des hommes d'un génie extraordinaire, J.-S. Bach, Haendel, A. Scarlatti, Allegri, Frescobaldi, Couperin. Nul compositeur n'a porté aussi haut que J.-S. Bach l'art des combinaisons sonores, harmonieuses, et nul n'a pu l'égaler dans l'art de la fugue. Ses compositions les plus ardues sont d'une clarté merveilleuse ; ses harmonies riches, variées, ingénieuses, dans leurs recherches les plus exquises ou les plus audacieuses, restent toujours d'un naturel incomparable.

Au cours d'une production de cinquante ans, Bach n'a jamais songé à écrire pour le théâtre. Son austère et rigide foi musicale lui faisait repousser ce genre de composition comme étant d'un ordre inférieur. Ses nombreuses cantates et chœurs pour les fêtes de souverains ou pour celles de ses amis, étaient ses distractions improvisées, ses joies d'artiste, pour se reposer des grandes

Digitized by Google

œuvres, messes, oratorios, motets et antiennes. Mais, une fois exécutés, ces ouvrages communiqués seulement à quelques intimes étaient enfouis dans les mêmes archives que les innombrables pièces d'orgue, de clavecin, etc., du maître inépuisable.

G. Haendel, avant de se vouer exclusivement, à l'âge de cinquante ans, à la composition d'œuvres religieuses, messes, antiennes, *Te Deum*, oratorios, avait écrit de nombreux opéras en Allemagne, en Italie, en Angleterre. Il avait même dirigé un théâtre lyrique qui engloutit sa fortune. Pour faire honneur à ses engagements, le grand homme, dont le courage égalait le génie, institua de grands concerts spirituels, où il dirigeait lui-même l'exécution de ses oratorios.

Le style des drames religieux de Haendel est resté, à deux cents ans de distance, un modèle du genre, par la noble simplicité, l'expression et l'énergie des accents, le caractère bien accusé des personnages, enfin par l'impression des ensembles, véritables symphonies vocales, où les masses chorales, par leur puissante sonorité et l'action énergique de leurs rythmes persistants, complètent la vérité en ajoutant à l'effet. Ce genre d'opéra sacré admettant parfaitement l'expression déclamatoire, en tenant compte de l'importance historique des personnages évoqués par le livret, il était naturellement loisible

Digitized by Google

à l'illustre maître de donner à sa musique la couleur locale, et à ses mélodies inspirées l'accent déclamatoire spécial au sujet traité. L'immortel Beethoven, à son lit de mort, se passionnait à la lecture des oratorios de Haendel; ces deux puissants génies étaient bien dignes l'un de l'autre.....

Les temps héroïques de l'art chrétien ne sont plus; et nous ne pouvons remonter le courant qui entraîne la société moderne, mais on peut intéresser le peuple aux cérémonies religieuses par l'attrait d'une musique plus expressive, dramatisée même. Par malheur, ce n'est pas ainsi que l'entendent les puristes, les doctes conservateurs des chants liturgiques. Pour eux, la musique populaire et nationale a sa raison d'être, c'est une des manifestations du tempérament, du caractère et des mœurs d'un peuple; mais ils ne veulent admettre qu'une formule d'adoration, qu'une prière, qu'une musique hiératique et religieuse. Transiger sur ce point, serait porter atteinte à l'unité catholique.

Le XVIIIe siècle, malgré ses agitations de toutes sortes, son goût passionné pour les œuvres purement littéraires et les thèses philosophiques, prit un grand intérêt à la querelle des glückistes et des piccinistes. Ce siècle compte au nombre de ceux qui ont produit les compositeurs les plus illustres au point de vue dramatique et religieux, et, si le chant liturgique eût pu être

Digitized by Google

remplacé par la musique moderne, cette époque de transition eût été la plus favorable.

L'influence moralisatrice du plain-chant serait un fait certain, même dans ce siècle de doute et de septicisme, si on pouvait associer d'une manière active aux chants liturgiques la masse chaque jour plus nombreuse des indifférents. On obtiendrait d'utiles et précieux résultats, en encourageant les sociétés chorales et les orphéons à participer à une exécution plus parfaite des chants religieux ; et, s'il n'est pas possible de les inciter à remonter jusqu'aux sources pures et austères du chant grégorien, ne serait-ce pas un progrès désirable que d'utiliser les forces vives du chant populaire pour aider à la bonne interprétation d'œuvres modernes, de celles du moins dont les mélodies ont le naturel, la simplicité, le charme expressif et l'élévation de sentiment qui conviennent à la musique religieuse?

Mais, il faut en convenir avec tristesse, notre époque inquiète, troublée, sombre et tragique, n'est plus aux traditions naïves des siècles chrétiens, la foi primitive est non seulement ébranlée par les révolutions politiques et sociales, mais les idées modernes sont en désaccord absolu avec le mysticisme et les formes de l'art qui en sont l'expression la plus vraie. Il reste des âmes pieuses, recueillies, ferventes ; nous croyons sincèrement que les belles et graves

Digitized by Google

mélopées de l'antique plain-chant trouveraient des oreilles attentives et des cœurs émus ; au point de vue du recueillement et de la prière, les chants du rituel de l'Église sont certainement préférables par leur simplicité grave, austère, majestueuse, par la sobriété des notes et leur succession diatonique, par la transparence laissée au texte sacré, aux belles combinaisons sonores, aux œuvres d'art des maîtres modernes. Mais l'Église qui orne ses temples des chefs-d'œuvre de la peinture religieuse, qui a des légions de statues de saints, des mausolées en marbre, des verrières, des chaires et des stalles sculptées, l'Église qui, par ses orfèvreries, ses dentelles, ses étoffes d'or et d'argent, fait appel à toutes les richesses de l'art pour donner plus d'éclat à ses cérémonies, repoussera-t-elle aux jours des grandes solennités, alors qu'elle réunit toutes les splendeurs du culte pour honorer Dieu, louer l'Éternel, repoussera-t-elle, comme indignes de son temple, les chefs-d'œuvre de l'art musical moderne, ceux du moins qui portent en eux avec les plus saines, les plus pures inspirations, les sentiments de foi religieuse, la noblesse et la grandeur de pensée qui doivent guider l'artiste qui veut glorifier Dieu, chanter ses louanges ?

En tous cas, s'il faut en rester au plain-chant, n'imitons pas en musique les iconoclastes qui ont brûlé les tableaux et brisé les statues pour

Digitized by Google

conserver aux temples consacrés à la prière l'austérité de nos premières églises. Les œuvres de Palestrina, Marcello, Leo, Scarlatti, Durante, Pergolèse, Jomelli, celles de J.-S. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, et aussi les œuvres plus modernes de Lesueur, Cherubini, Rossini et Verdi, peuvent être entendues dans nos solennités religieuses sans éveiller aucun souvenir profane.

Digitized by Google

L'IDÉE

L'idée est le résultat souvent inconscient d'un travail latent de l'imagination, puissance mystérieuse et créatrice que la Providence réserve à ses élus, qu'ils soient poètes, romanciers ou musiciens, peintres, statuaires ou architectes. Ce don merveilleux d'invention, d'enfantement d'idées, confine au génie, en est même un des attributs les plus marqués. L'idée se produit dans le domaine entier de l'intelligence et de l'activité humaines, prend toutes les formes imaginables d'expression, suivant le but qu'elle vise.

L'idée, dont la source est dans l'effervescence de l'imagination en travail d'enfantement, a des variétés infinies de formes et d'attributs. Elle peut avoir pour cause première l'élément religieux, moral, spiritualiste, humanitaire, philosophique, ou puiser sa force, sa raison d'être, dans l'ordre physique, dans les sciences, dans l'industrie ou les finances ; mais elle a un tout autre aspect, une forme particulièrement poétique, idéale, lorsqu'elle répond aux inventions, aux inspirations de l'imagination, de l'esprit, lorsqu'elle exprime sous des formes spiritualistes les chefs-d'œuvre créés dans le monde des arts.

L'éclosion spontanée ou laborieuse de l'idée

Digitized by Google

originale, créatrice, quels que soient son principe et sa nature, que sa cause première relève de l'ordre moral, physique, intellectuel, correspond toujours à l'état d'âme, aux dispositions particulières du cerveau, aux facultés spéciales départies par la Providence, à la puissance de conception, au mode d'éducation, à l'activité cérébrale et à la vivacité d'imagination. C'est à ces sources créatrices dirigées par une forte volonté, guidées par l'expérience, le savoir et le goût, exaltées par l'amour du vrai et du beau, que sont dues en partie les idées.

Le mode d'expression de l'idée, de la pensée primordiale, varie suivant la nature particulière de l'espèce d'idées que l'on veut exprimer. La recherche et l'émission de l'idée dans le domaine des sciences naturelles et physiques, dans les conceptions si diverses de l'intelligence humaine, touchant aux créations mécaniques, industrielles, financières, demandent une forte instruction dirigée sur les données particulières et plus professionnelle que littéraire ; la part de l'imagination y est moindre que dans les arts libéraux. La vérité absolue est la loi qui prime toutes les autres dans les arts industriels ; l'élégance et la beauté des formes y sont bien estimées à leur valeur, seulement l'utilité et le prix de revient doivent guider l'inventeur, en raison même de l'importance productive de son idée.

Digitized by Google

Les admirables découvertes qui viennent chaque jour enrichir la science, affirmer la puissance de l'esprit humain, en domptant les éléments, ou employant pour le bien de l'humanité les forces les plus terribles, sont devenues les précieux auxiliaires de l'idée scientifique. Le feu, la vapeur, l'électricité, la chaleur, la lumière sont entre les mains de l'homme des instruments dociles capables de centupler l'idée individuelle. On ne peut nier que les physiciens, les chimistes, les constructeurs de machines n'aient des idées géniales, des facultés intellectuelles et créatrices d'un ordre supérieur; mais chez eux la fièvre de l'imagination est remplacée par la puissance du chiffre, par un positivisme absolu, qui ne tolère jamais les écoles buissonnières dans la fantaisie.

De tous les arts, la poésie est celui qui exige le plus de chaleur d'âme, de sensibilité expansive. Versifier correctement, bien frapper le vers, avoir des images colorées, des rimes riches, comptent certainement au nombre des facultés poétiques; mais ces qualités, si précieuses qu'elles soient, n'équivalent pas à l'idée créatrice, inspirée.

Avoir des idées neuves et originales et pouvoir les exprimer dans la langue poétique avec le charme d'expression et la noblesse de sentiment qui convient à cette forme, voilà tout particulièrement le signe caractéristique du génie.

Digitized by Google

Les poètes et les romanciers, quels que soient le genre adopté, le style préféré, doivent posséder un style individuel, une imagination féconde et des idées neuves, s'ils veulent prendre rang parmi les écrivains de haute valeur.

Les historiens, les philosophes, les moralistes qui parlent de préférence une langue concise, ferme, vigoureuse, peuvent bien, dans leurs considérations, leurs inductions, avoir des sentiments particuliers, des *idées* personnelles mais n'ont point d'idée inventive. L'imagination est remplacée alors par la sincérité et l'exacte perception du vrai. Mais la simplicité et la noblesse du langage n'excluent pas l'expression imagée qui frappe fort, frappe juste et caractérise les événements; le style de l'historien et du philosophe doit être nerveux et peut être brillant, mais sans jamais tourner à l'emphase. La relation des faits peut être attachante, émue, colorée, en restant toujours bien pondérée. L'idée inventive est remplacée alors par les hautes considérations ou plus simplement par la conclusion logique, la moralité qui sortent de l'exposé général.

Dans les arts plastiques, on désigne, sous le terme d'*idée*, la pensée même, le motif du sujet traité. Une idée heureuse pour un peintre sera la disposition ingénieuse des personnages d'un tableau, suivant leur degré d'intérêt. Le mouvement, la vérité expressive, le modelé, les belles proportions font aussi partie des prin-

Digitized by Google

cipes du beau pour un statuaire, suivant le plus ou moins d'habileté de main et le sentiment de vérité avec lesquels l'idée est traduite.

L'idée musicale relève d'une faculté créatrice, de l'invention mélodique, privilège des organisations d'élite, dont l'éducation spéciale, préalablement formée par de sérieuses études méthodiques, est toute prête pour recevoir l'enseignement supérieur. A part quelques exceptions géniales très rares, l'expansion des idées musicales ne se manifeste qu'à dater de l'adolescence; alors que la sensibilité déjà éveillée, le goût formé en partie par de bonnes lectures, la mémoire meublée de chefs-d'œuvre, permettent à l'imagination d'accomplir son œuvre.

Si l'idée musicale est née sous la pression, dans l'exaltation d'âme d'un sentiment, la pensée musicale, l'inspiration mélodique auront certainement une couleur déterminée; elles seront tristes ou gaies, vives ou allanguies.

Mais l'idée peut être purement musicale, et offrir encore des qualités charmantes; être élégante et spirituelle, sans viser aucun sentiment particulier d'expression. Sera-t-elle pour cela dénuée d'intérêt, un amusement pour le sens auditif, un kaléidoscope sonore ne disant rien à l'esprit, à l'intelligence? C'est là une très grave erreur, admise souvent en principe. L'idée musicale choisie avec discernement, bien composée, sagement conduite, logiquement dé-

Digitized by Google

veloppée par la main d'un maître habile, peut devenir un chef-d'œuvre, abstraction faite de sentiments préconçus à exprimer.

Chez le plus grand nombre des musiciens, l'enfantement et la mise en œuvre de l'idée sont lents et progressifs ; mais, pour les privilégiés, pour ceux qui sont particulièrement doués du génie de l'inspiration, la pensée musicale naît sans effort, la mélodie s'épanche tout d'un jet, comme le trop-plein d'une source ; elle se produit revêtue de ses harmonies, de ses ornements, comme dans l'admirable donnée mythologique de la naissance de Minerve, sortant tout armée du cerveau de Jupiter.

Telle est l'idée géniale chez J.-S. Bach, Haendel, Glück, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Rossini, Auber; mais chez d'autres grands maîtres, le travail a souvent transformé l'inspiration première : Cherubini, Méhul, Halévy, Bellini, Herold, Meyerbeer, Mendelssohn, Chopin, Weber, R. Schumann ont été d'admirables *chercheurs d'idées*, et bien souvent leurs inspirations cherchées sont des traits de génie. L'*idée* MUSICALE qui naît de l'imagination, de l'inspiration, de l'exaltation de l'âme, ou simplement de ce besoin inné de chanter, comme disaient les poètes de l'antiquité, peut donc se produire de deux façons distinctes: jaillir naturellement, comme un trait lumineux, ou être le résultat d'un travail patient,

Digitized by Google

réfléchi, venant en aide à l'inspiration première.

Ce dernier mode de production des idées musicales correspond assez exactement au travail de sélection des mots imagés, des rimes harmonieuses, et des pensées choisies par le poète qui veut embellir sa création.

Digitized by Google

LA PHRASE

Par analogie avec la phrase parlée ou écrite ainsi définie : une suite de mots agencés, choisis, coordonnés, offrant un sens plus ou moins complet, on peut très bien définir la phrase musicale : un assemblage de sons successifs ou simultanés, formant, dans un ordre déterminé, une mélodie ou une suite harmonieuse d'accords, et concluant sur un repos ou *cadence*.

La phrase musicale est la forme choisie pour exprimer l'*idée* du compositeur. Cette forme, suivant l'inspiration ou l'habileté de main du maître qui dispose les sons et leur donne un contour, peut être écrite sous la pression d'un sentiment, dont elle devient le reflet, sans toutefois le traduire exactement. Alors la phrase ne sera pas seulement un assemblage plus ou moins réussi de sons musicaux; elle répondra aussi d'une manière expressive et suivant les procédés de l'art au sentiment passionnel, moteur de l'idée. Mais la phrase musicale peut très bien ne viser aucun sentiment, être tout simplement la réalisation d'une pensée mélodique d'un charme exquis, d'une élégance parfaite, sans avoir pour but la traduction sonore d'une émotion de l'âme. Voilà, il nous semble, une différence capitale, un point de comparaison

Digitized by Google

qui fait complètement défaut au discours musical comparé au langage usuel, car il n'est pas permis d'assembler des mots assonants, symétriquement disposés, mais n'ayant aucun sens, n'exprimant aucune idée déterminée. La musique instrumentale et orchestrale compte à son avoir de nombreux chefs-d'œuvre admirablement composés, logiquement écrits, où l'idée préconçue de sentiments à exprimer n'a aucune part dans l'expression et les développements du discours musical.

La phrase musicale, suivant l'agencement des sons, suivant la manière dont ils se succèdent et se lient, demande certaines inflexions de sonorités désignées sous le nom générique d'accents. L'accentuation varie d'après la place occupée par les notes dans la phrase et encore d'après la nature des rythmes, l'importance mélodique ou harmonique des sons. La phrase musicale peut être construite tout d'une pièce et l'idée venir d'un seul jet, mais le plus souvent elle est composée de petits membres, fractions de phrases, séparés par des repos de différentes natures, finalement reliés par une cadence concluante, point final, précédé de virgules scandant les membres de phrase. Il existe un très bon traité de mélodie par Reicha et plus spécialement un ouvrage de Mathis Lussy sur l'accentuation.

Bien phraser est synonyme de bien dire. La phrase musicale, comme le discours parlé, ac-

Digitized by Google

quiert un plus vif intérêt par l'accentuation qui remplace dans la diction l'accent grammatical; mais pour employer, avec discernement, les différents modes d'accents que comporte le discours musical, il ne suffit pas d'avoir du goût naturel, un sentiment inné de l'expression, le virtuose qui interprète une œuvre et veut faire valoir la phrase musicale, doit pouvoir l'analyser dans ses moindres détails, connaître parfaitement la propriété mélodique de chaque note, sa valeur, son importance suivant la place qu'elle occupe dans l'idée exprimée : et quand je dis chaque note, je n'entends nullement émettre la pensée qu'on doit accentuer les notes de passage, de remplissage, celles qui font nombre dans la mesure, sans importance réelle. L'accentuation, qui est un des principaux éléments du coloris musical dans la diction, a quatre sources distinctes, spéciales, qui s'unifient toutes et se fondent dans le parfait ensemble du discours : les accents de mesure, les accents de rythme, les accents mélodiques, et les accents modulatoires ou accents harmoniques.

Chaque mode d'accent varie de force, diffère de caractère et d'importance, suivant la nature et l'essence de la note qu'il souligne. C'est une preuve de goût et de sérieuse éducation musicale que de savoir donner dans une juste mesure l'accent convenable aux divers groupes de notes qui concourent à la formation des phrases : car,

Digitized by Google

il faut bien le répéter, la propriété et la valeur des notes varient à l'infini, suivant la place occupée et le mode d'action exercé dans la phrase. Pour accentuer et ponctuer avec tact et délicatesse, l'expérience et le savoir sont indispensables : on doit connaître l'ornementation vocale, être tout particulièrement bon harmoniste, et, s'il se peut encore, poète, ou du moins être assez lettré pour comparer la mesure du vers musical, son rythme, ses césures, aux règles suivies dans la versification.

Bien phraser, dans le sens pratique du vocable musical, est la qualité par excellence du virtuose, interprète d'une œuvre de maître. Pour bien phraser, il faut savoir scander minutieusement toutes les parties du discours musical. Il faut non seulement mettre en lumière le caractère, l'expression et les nuances de la composition, mais aussi accentuer chaque membre de phrase suivant son degré d'importance. Il faut indiquer scrupuleusement les respirations, les temps d'arrêt, les cadences qui ponctuent les développements de la pensée. Il faut savoir souligner dans une juste mesure les notes expressives, les altérations, les appogiatures, ou encore les notes modulatoires ou celles qui tracent le contour de la phrase.

Les amateurs et les critiques qui s'occupent plus spécialement de musique, emploient souvent, pour caractériser d'une manière sensible

Digitized by Google

la nature des phrases musicales mises en œuvre par un compositeur, les locutions suivantes, presque toutes empruntées au langage usuel : « Ce compositeur a la phrase courte, son inspiration manque de souffle, » ou tout au contraire « la phrase de ce maître est de longue haleine, l'idée exprimée est puissante, a de l'ampleur. »

L'on dit encore très fréquemment, pour bien faire sentir les qualités ou les défauts de la phrase musicale : « elle est élégante, spirituelle, expressive, originale, d'un joli contour, » ou, par opposition, « la phrase est banale, vulgaire, manque de distinction. » Ces formules, très claires et compréhensibles pour tous, donnent bien la mesure caractéristique, la couleur expressive de la phrase musicale.

Une suite de phrases de même nature, se raccordant entre elles pour se fondre dans l'idée principale, prend le nom de période. La période ou groupement de phrases relie, dans un sentiment d'unité, les pensées principales et accessoires qui forment le discours. Ces pensées souvent variées de contour et de rythme, procédant quelquefois par effets de contraste, s'unifient étroitement grâce à l'esprit d'ordre qui préside logiquement à la succession bien ordonnée des phrases, et leur donne l'autorité du style.

Digitized by Google

DE L'EXPRESSION

J'ai déjà fait une étude de cette question toujours nouvelle dans un ouvrage d'enseignement qui ouvre la série de ces traités spéciaux : *Conseils d'un professeur,* et ma définition a été reproduite par MM. Th. Lemaire et Lavoix dans leur bel ouvrage sur l'histoire de l'art vocal. Je la reproduirai donc moi-même avant de compléter ma première étude par des considérations moins limitées à l'enseignement et plus développées.

L'expression est un don naturel, que l'éducation et la direction donnée aux études ne peuvent manquer de guider, de développer ou de modifier; mais le germe de cette précieuse qualité est, avant tout, inhérent à notre organisme. Le maître le plus habile ne remplacera jamais par plus ou moins de méthode la sensibilité native, cette impressionnabilité intime, qui nous rend aptes à traduire avec l'accent juste et vrai nos sentiments et nos émotions.

L'expression est donc le produit direct, immédiat de la *sensibilité*, prédisposition spéciale de notre système nerveux. Nous pouvons aussi ajouter qu'elle puise sa force expansive dans l'exaltation de sentiments portés à leur paroxysme, incitant l'imagination, agissant vivement sur

Digitized by Google

l'organisation délicate, impressionnable, ardente de l'artiste, qu'il soit inventeur d'idées, ou simplement, interprète de l'idée créée.

« L'affinité des impressions entre virtuoses et compositeurs est, indépendamment du mérite individuel de l'exécutant, l'une des causes principales d'une bonne interprétation : un artiste sera d'autant mieux inspiré, si la pensée qu'il doit exprimer correspond plus intimement à celle qui éveille ou surexcite sa propre sensibilité. » Cette vérité absolue, indéniable, s'affirme à chaque instant au théâtre et dans les concerts. La force de l'expression s'étend toujours en raison de l'énergie de la pensée et de la profondeur du sentiment de l'interprète. Mais ce qui est un axiome appliqué à la musique, n'est pas d'une exactitude moindre pour les autres arts, poésie, peinture ou sculpture.

Une œuvre artistique, quelle qu'en soit la nature, dont le caractère dominant est l'*expression*, doit toujours, si elle vise le beau, se conformer aux principes du style, aux règles du goût. Elle doit réunir au choix élevé de l'idée à exprimer, la noblesse de la forme, les qualités de facture et un sentiment juste et vrai de l'idéal. Telle est la loi moderne de l'expression dans les arts; mais pendant de longs siècles, les dogmes religieux de l'antiquité et du moyen âge ont immobilisé l'art en l'asservissant à des formes consacrées, que l'artiste devait reproduire dans leur

Digitized by Google

naïve et fruste simplicité emblématique. Agir autrement, désobéir à la formule, se révolter contre les traditions imposées, eût été faire acte d'impiété ou d'hérésie.

Quel que soit le mode choisi pour traduire la pensée, toute œuvre expressive et vraie, si elle a été exécutée par un maître d'imagination et de savoir, attire, impressionne, transmet l'émotion.

Deux conditions sont indispensables pour atteindre cette intensité d'effet : Il faut que l'artiste ait mis dans l'œuvre créée son imagination, son âme, sa vie ; il faut aussi qu'il ait pour juges des hommes de goût, capables d'entraînement et de passion artistique. L'action sympathique produite par l'audition d'œuvres poétiques ou musicales donne des résultats prodigieux ; souvent encore elle s'exerce à notre insu pendant que nous nous abandonnons à la rêverie ou à l'exaltation irraisonnée devant les compositions de grand style, conçues, édifiées suivant les principes de l'art et les lois du beau.

Les mystérieux rapports de sensation établissent entre interprètes et auditeurs un courant magnétique qui provoque l'enthousiasme, lorsque les œuvres de génie ont, pour les traduire, des artistes dont le cœur et l'imagination vibrent à l'unisson du talent. Cette émotion communicative, cette vive impression exercée sur les sens et sur l'âme, on l'éprouve très sensiblement,

Digitized by Google

quoique moins intense, moins profonde, moins immédiate, à la vue des chefs-d'œuvre de la peinture ou de la statuaire, quand on admire avec quelle vérité d'expression, avec quelle perfection extrême, les grands maîtres de ces arts racontent les souffrances de l'Homme-Dieu, traduisent les hauts faits de l'histoire, idéalisent les passions et les vertus humaines, ou reproduisent les grandes pages de la nature, les douces églogues champêtres qui nous font vivre dans un monde enchanté, tout à la fois réel et rêvé.

Sur le terrain des arts plastiques, l'*expression* puise sa force, sa raison d'être dans la traduction de la nature idéalisée : soit qu'il s'agisse du type humain ou d'un paysage, soit que l'artiste veuille se faire l'interprète d'un sentiment, d'une passion, préciser un acte, raconter un fait historique par la peinture ou la statuaire. Du moment où l'art religieux a renoncé aux types symboliques, hiératiques, et a cherché *la vérité dans l'expression passionnelle*, il lui a fallu créer des types nouveaux, variés et caractéristiques pour diviniser la forme humaine. C'est de cette époque de transformation et de liberté dans le mode d'exprimer la pensée, l'idée créatrice, que date l'art moderne. A partir de la Renaissance, cette grande évolution de l'esprit s'est affirmée sous toutes les formes. L'art indépendant ayant rompu les liens qui le ratta-

Digitized by Google

chaient aux données hiératiques, a brisé les vieux moules et créé des types nouveaux, aussi nombreux, aussi variés que peuvent les concevoir l'imagination, le génie dans ses différentes manifestations. Les compositions musicales d'un sentiment expressif, pénétrant, demandent une interprétation très habile, des nuances délicates, une accentuation très étudiée, enfin une grande expérience dans l'art de phraser, pour échapper soit à la monotonie, soit au maniérisme, qui est à l'expression vraie ce que la *sensiblerie* est à la sensibilité naturelle. Mais l'*expression vraie*, poétique, peut souvent s'affirmer dans des œuvres musicales composées en dehors de toute idée préconçue de sentiment à exprimer. La littérature musicale si riche et si variée, compte de nombreux chefs-d'œuvre : sonates, concertos, caprices et symphonies appartenant à l'art pur, à la musique libre de tout alliage, où le *style*, l'*inspiration*, l'*expression* des maîtres s'affirme victorieusement, sans programme sentimental. Mais l'imagination, l'esprit, la sensibilité des auditeurs *idéalisent* souvent le réalisme des sons, en leur prêtant une signification, une intention d'exprimer, qui n'existent que dans leur imagination.

L'*expression* du vrai au théâtre ou dans les œuvres littéraires, d'imagination, qui visent l'étude psychologique du cœur humain, repose en partie sur l'exactitude rigoureuse des carac-

Digitized by Google

tères donnés par les conteurs dramatiques ou lyriques, par les romanciers, aux personnages qu'ils font agir, parler ou chanter. Dans ces conditions, la recherche de l'*expression,* du *vrai,* a une importance considérable. Les auteurs, poètes ou musiciens, et les interprètes, qui ont mission de créer des rôles, de donner l'apparence de la réalité aux fictions imaginées, doivent, pour obtenir une action dramatique vivante, émue, impressionante, chercher la vérité d'expression sous tous ses aspects : physionomie, caractères, action, costumes, mais surtout expression vraie, émue, sincère dans la langue parlée ou chantée. « L'artiste dramatique, lorsqu'il crée un rôle, étudie, dans leurs replis les plus intimes, le caractère et la physionomie donnés par l'écrivain au personnage qu'il doit représenter, et avec lequel il entreprend de s'identifier. Cette étude préalable se fait toujours avant celle du débit dramatique. Il doit en être ainsi de l'exécution de toute œuvre artistique sérieuse : il faut la concevoir et l'étudier dans son ensemble d'abord, avant de songer aux nuances *expressives* délicates, aux fines intentions de détails. » Mais ce qui importe surtout, c'est de bien se pénétrer du sentiment de l'auteur, et de ne pas avoir la prétention de remplacer par l'inspiration spontanée ce qui doit être le fruit de la réflexion et de l'étude. Traduire d'inspiration les œuvres des maîtres est l'excuse favorite des exécutants

Digitized by Google

sans style, des virtuoses excentriques, qui ne relèvent que de leurs caprices. L'inspiration, c'est le génie même que possèdent seulement quelques natures privilégiées ; mais à défaut de ce don précieux et rare, le génie de l'interprétation, ayons le sentiment du vrai, pour savoir traduire avec méthode, faire acte d'expression et de sensibilité, sans tendre à l'exagération, à l'afféterie.

Plus spécialement dans les œuvres littéraires où l'imagination, l'inspiration poétique, l'esprit d'invention sont les moteurs de la pensée, où les idées se lient étroitement à la forme donnée, l'expression puise sa force non seulement dans la puissance inventive et le degré d'intérêt qui s'attache à l'œuvre créée, mais aussi dans le choix des mots imagés, faisant vibrer la pensée de l'écrivain. Le mot vrai, rigoureusement exact, est ici la condition essentielle de l'expression.

L'expression se retrouve partout, dans la nature réaliste ou idéaliste du sujet traité. Étant un des principaux éléments du style, elle peut, comme lui, se plier à tous les genres, accuser tous les caractères. Elle est le cœur, l'âme, la sensibilité, la vie même de l'artiste.

Digitized by Google

DE L'EFFET

On désigne sous le nom générique d'effet, les résultats obtenus par des causes quelquefois latentes, comme dans certains phénomènes de la nature, mais ces causes sont presque toujours sensibles dans les arts. L'analogie de nos impressions, la recherche de la cause première, force motrice de l'effet, sont pour les philosophes et les critiques l'objet d'études incessantes, qui mettent bien en lumière la vérité expressive.

C'est par l'analyse sincère des moyens employés pour frapper nos sens et provoquer l'émotion, en parlant à l'imagination et à l'esprit, que l'on remonte de l'effet à la cause. L'effet dans les œuvres d'art, tant cherché qu'il puisse être, doit nous sembler naturel et s'expliquer facilement. Rarement de petites causes produisent de grands effets, mais de merveilleux effets résultent souvent de procédés très simples.

L'intensité des sensations perçues, l'impression produite, varient à l'infini suivant la *cause première* de l'émotion, suivant la nature et les provenances de *l'effet*, dont la force d'expansion peut, d'après les origines, être prise aux sources vives et profondes de la nature, dans l'ordre moral qui régit l'humanité, ou dans les sentiments passionnels qui éveillent l'imagination

Digitized by Google

des inventeurs, qu'ils soient créateurs d'idées, artistes inspirés, ou interprètes habiles des chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Les grands orateurs, ceux du moins qui remuent les idées et passionnent les foules, ont recours à certains *effets* étudiés, préparés, voulus, quelquefois aussi, mais très rarement, à des mouvements inspirés, où l'éloquence devient une improvisation sublime. La chaire sacrée, le barreau et la tribune publique comptent de nombreux orateurs dont l'action et l'influence reposent sur de belles qualités de diction déclamatoire ; la plupart parlent une langue pure, énergique, colorée, mais les maîtres dans l'art de bien dire, ne négligent pas les *effets* de geste, d'intonation, de mouvements, d'éloquence étudiée.

Toute cause d'émotion qui agit fortement sur nos sens produit donc un *effet*, dont le caractère varie suivant la nature de la cause première. La vue d'un riant paysage mollement éclairé nous procurera un sentiment de quiétude et de satisfaction, qui n'aura rien de comparable à l'impression communiquée par l'aspect terrifiant de sites sauvages, désolés, de cimes escarpées, foudroyées par le tonnerre. Les œuvres géantes de la création et les grandes voix de la nature ont leurs *effets* particuliers, suivant qu'elles nous impressionnent par leur immensité, leurs masses imposantes, ou qu'elles nous charment par leur riant aspect idyllique. La vue

Digitized by Google

de grandes œuvres architecturales nous impressionne par analogie de la même manière. Les monuments babyloniens, les pyramides égyptiennes, les constructions cyclopéennes nous écrasent sous leurs blocs granitiques ; mais nous sommes charmés par les belles proportions des temples grecs ; nos églises gothiques expriment bien, elles aussi, la pensée de recueillement mystique qui était l'âme du moyen âge. Là encore l'*effet* produit est bien la résultante de la cause. Les sentiments éveillés et l'émotion éprouvée à la vue d'un chef-d'œuvre artistique, tiennent à différentes origines, et varieront d'intensité suivant la nature des sujets traités et les qualités d'exécution de l'artiste. Mais aussi, suivant l'impressionabilité, l'éducation et le caractère des amateurs calmes ou enthousiastes, suivant leurs connaissances spéciales, leurs aptitudes d'appréciation, enfin suivant que leur âme et leur esprit sont prédisposés à sentir, apprécier, et comprendre la noblesse et la beauté de conception d'une œuvre d'art, et à suivre dans tous ses détails le fini d'exécution, la justesse et la vérité d'expression mises par l'artiste dans la traduction de sa pensée. Oh ! alors, l'*effet* sera grand et l'admiration très motivée. Pour le peintre et le statuaire, le choix de sa composition, les faits qu'il reproduit, les sentiments qu'il éveille, sont autant d'*effets,* l'impression reçue sera d'au-

Digitized by Google

tant plus vive que l'expression de l'idée aura été plus vraie.

Au théâtre, tout ce qui concourt à donner à l'action scénique un caractère de vérité et impressionne fortement le public, qu'il s'agisse d'œuvres dramatiques ou lyriques, ajoute à *l'effet par l'émotion*. L'effet tient à des causes très diverses, dont voici les principales : le choix du sujet, le mérite littéraire de l'œuvre et l'habileté d'agencement du scénario. A ces causes premières de *l'effet*, de l'impression, s'ajoutent nombre de qualités accessoires, qui se trouvent rarement réunies chez un même auteur. De là naissent souvent les collaborations. *L'idée* ne suffit pas, la mise en œuvre est d'une très grande importance. Les scènes habilement conduites, une intrigue intéressante, des surprises adroites, un dialogue serré, des traits d'esprit, des mots heureux, des interprètes dont le langage reproduit bien exactement le caractère, *l'expression* des personnages qu'ils personnifient, toutes ces causes réunies et bien d'autres que j'oublie, sont les moteurs de l'effet. La virtuosité des artistes assure quelquefois le succès d'œuvres médiocres, le jeu de l'acteur, sa physionomie, sa mimique, sa diction, son chant inspiré, le génie de l'interprétation, voilà encore des causes réelles d'*effets obtenus*.

L'effet, dans les œuvres musicales, vocales ou instrumentales, tient également à des causes d'origine très distinctes, mais dont le parfait

Digitized by Google

ensemble émeut et impressionne par l'action sonore. Les éléments, les causes essentielles de l'effet musical sont l'idée, l'inspiration, le charme de la mélodie, l'expression des harmonies ; ajoutons à ces causes premières les effets multiples et variés obtenus par les masses chorales, par la puissance du rythme, par le coloris de l'orchestre, par les oppositions de sonorité, par les contrastes, et l'on constatera facilement que la diversité des *effets produits*, tient à des causes très distinctes, qui, réunies, donnent à l'ensemble d'une œuvre une valeur considérable. Mais les causes dominantes et toujours vraies de l'effet, sont la justesse et la vérité d'expression, la noblesse des idées, les inspirations chaleureuses, la science complète des procédés de l'art, l'amour et la passion du beau, le désir et la volonté de produire une œuvre noble, sincère.

Quant au virtuose, chanteur ou instrumentiste, qui vise et recherche l'*effet*, il doit avant tout posséder un talent vrai, de bonne école, mais aussi de nombreuses qualités d'exécution et un style personnel, qui ne soit jamais en opposition avec le sentiment des auteurs qu'il interprète. Artiste de goût et traducteur respectueux de la pensée des maîtres, il ne cherchera jamais l'effet dans les points d'orgue non motivés, pour faire montre de sa bravoure dans les difficultés les plus ardues; chanteur de

Digitized by Google

bon style, il ne changera pas le texte pour l'ornementer de fioritures et de traits brillants qui dénaturent la pensée, pour faire valoir l'agilité de la voix ou la puissance des poumons. L'*effet* ne doit jamais s'obtenir par un sacrifice fait au mauvais goût, il faut toujours, et avant tout, respecter la vérité d'expression, le caractère et le style de l'œuvre. Agir autrement dans le but de produire un *effet*, c'est méconnaître la dignité de l'art, qui doit être sincère, vrai et puiser sa force d'expression à la source des sentiments les plus élevés, du beau idéal.

Digitized by Google

DU COLORIS MUSICAL

La couleur du son, son timbre particulier, son caractère, tiennent à des causes très diverses dont nous avons précédemment parlé dans notre étude sur le *son*, élément constitutif et primordial de la musique. L'individualité du son, suivant la nature des voix et des instruments, est une des qualités essentielles qui donnent la variété, le charme, le coloris en un mot, à l'idée musicale. L'emploi judicieux et raisonné des différents moyens et procédés du coloris musical, offre au compositeur habile et expérimenté qui sait les employer, des ressources immenses, qui se prêtent aux nuances les plus délicates comme aux effets les plus puissants.

Une mélodie rudimentaire exécutée sur le hautbois ou par un cor d'harmonie, une cantilène dite sur le violoncelle ou transcrite à la clarinette, n'auront ni la même nature de son, ni la même couleur expressive.

Nous le répétons : le timbre des voix et des instruments est la qualité essentielle qui leur donne, suivant leur nature, une individualité particulière, une physionomie caractéristique, une expression et une couleur déterminées

Digitized by Google

comprenant toutes les nuances du sentiment. Le timbre peut être doux ou strident, suave ou énergique, pastoral ou martial ; il peut posséder l'ampleur et la majesté, ou avoir un caractère enjoué et folâtre ; il peut être sombre, caverneux ou diaphane, étincelant, etc. etc. Nous ne continuerons pas cet énuméré des qualités diverses de la *physionomie du son*, ce simple exposé suffira pour faire comprendre aux amateurs inexpérimentés les moyens mis en action par un compositeur. Les masses chorales ou instrumentales qui exécutent, dans des rapports exacts d'unisson, les passages écrits sur les mêmes degrés de l'échelle musicale, conservent toujours, malgré cette fusion plus apparente que réelle, leurs variétés distinctes de timbre. Mais quelques-uns toutefois se fondent dans un ensemble de puissante sonorité, entraînés dans le grand mouvement ondulatoire de vibrations simultanées.

Assurément la voix humaine n'est ni blanche, ni bleue, ni rose : on ne saurait assigner aucune des couleurs de l'arc-en-ciel à l'émission du son dans certaines conditions méthodiques ; pourtant les mélomanes qu'intéressent les hautes questions d'enseignement savent parfaitement que tous les traités de l'art vocal moderne ont des chapitres spéciaux très étudiés sur l'émission du son, sur la pose de la voix, sur les timbres distincts, sur les registres et leur

Digitized by Google

étendue et aussi sur l'expression colorée que la parole chantée et déclamée doit avoir suivant le caractère des phrases musicales, la nature et le sentiment passionnel des idées interprétées. Les grandes méthodes de chant du Conservatoire, celles de Manoël Garcia, Delle Sedie, Panseron, Garaudé, Panofka, J. Lefort, Duprez; les belles et curieuses études sur le chant, ses principes, son histoire par Théophile Lemaire et Lacroix fils; les méthodes de Mmes Damoreau, Viardot, Lacombe, contiennent de très précieux conseils sur le meilleur enseignement, sur la meilleure éducation musicale à donner aux chanteurs. Les questions d'esthétique ont été traitées dans plusieurs de ces ouvrages avec un tact exquis, une clarté et une précision qui prouvent le grand savoir et le sentiment juste et vrai de ces maîtres pour la haute mission du professorat. C'est une lecture attachante et très instructive que celle des chapitres traitant les délicates questions, souvent controversées, de moyens à employer pour donner à l'organe vocal son développement normal sans l'altérer par les fatigues du travail ou d'une émission défectueuse. Les pages consacrées à la puissance expressive d'une belle prononciation et d'une articulation distincte, sont très intéressantes, ainsi que les observations judicieuses et les aperçus ingénieux pour acquérir une voix claire, vibrante, timbrée, et toute la gamme des accents

Digitized by Google

expressifs, doux ou énergiques, tendres ou passionnés.

Les artistes de notre génération qui ont gardé souvenir des chanteurs dramatiques dont le style vocal faisait école il y a cinquante ans, se rappellent l'usage fréquent alors, démodé de nos jours, de la *voix de tête*, qui semblait emprunter le timbre des voix de soprano et féminiser les voix de ténor. Les basses chantantes, elles-mêmes, faisaient aussi souvent emploi du même procédé, qui nous a toujours choqué, comme étant une faute contre le goût et la loi de nature, un emprunt aux scènes de ventriloques. On distinguait aussi les *voix blanches,* claires, montant facilement, des voix sombrées que l'école expressive et déclamatoire de Delsarte, Duprez, Garcia, Révial, Bataille ont préconisées.

Au nombre des moyens employés par les compositeurs pour donner plus de couleur, d'accent, de caractère à leurs idées musicales, il faut placer en première ligne les nuances graduées ou tranchées de sonorité. Les oppositions de douceur succédant aux passages de force, ou, par effet inverse, de puissantes sonorités dominant de tout leur éclat les accents suaves et tendres. La musique, ainsi que la peinture et la poésie, use souvent des contrastes, et ce procédé employé jusqu'à l'abus, impressionne toujours fortement. Souvent en-

Digitized by Google

core le compositeur, habile dans l'art de conduire et de développer sa pensée, s'ingénie à lui donner plus d'intérêt en la reproduisant à des intervalles déterminés par des instruments de timbres différents, qui donnent aux phrases musicales une variété d'accents et de coloris, qu'elles n'auraient pas sans cette mise en œuvre.

C'est un art très délicat que de savoir ménager les nuances de force, du pianissimo au fortissimo, en procédant graduellement ou par opposition, en employant toutes les nuances intermédiaires, par phrases, par périodes ou simplement par petits groupes de sons et notes isolées : comme dans les sons portés ou accentués, par deux, trois ou quatre notes.

En outre des accents de douceur et de force dont la numération exacte varie à l'infini, et dépend beaucoup des aptitudes et des qualités individuelles des exécutants, le coloris musical, la diction, la bonne traduction de l'idée écrite, comprend aussi les accents de mesure : temps forts et temps faibles, syncopes, accents mélodiques et harmoniques, prenant leurs principes dans la contexture des phrases, dans leur ornementation, dans la place occupée par les notes de goût, appogiatures, grupetti, altérations passagères, dans l'harmonie consonante et dissonante, dans les accords modulatoires, dans les divisions rythmiques des traits légers,

Digitized by Google

gracieux, énergiques ou brillants. Et pourtant, cette nomenclature très nombreuse et complexe de signes et d'accents, est insuffisante pour traduire avec exactitude, dans le sentiment précis de l'auteur, l'expression vraie de sa pensée, si l'interprète qui fait valoir l'œuvre, et qui en traduit la lettre et les nuances écrites, n'ajoute à la note, au texte, l'esprit, la couleur, l'expression qui donnent à l'idée musicale le caractère vrai et vivant qu'elle doit avoir pour être écoutée avec plaisir.

Aux signes graphiques indicateurs de la force et du mouvement, les auteurs ajoutent souvent des expressions empruntées au vocabulaire italien ou français, pour préciser plus exactement le caractère déterminé d'un morceau ou même d'une phrase. *Risoluto*, avec résolution; *con anima*, avec âme; *con amore*, avec amour, avec tendresse; *appassionato*, passionné, etc., etc. Cette désignation expressive est un vrai dictionnaire des nuances colorées, aidant l'interprète à traduire l'expression intime du compositeur, ce qui n'empêche nullement un virtuose habile et de goût d'ajouter son expression individuelle, autant toutefois qu'elle ne s'écarte pas de l'idée inspiratrice, du sentiment vrai de l'œuvre créée.

Par les combinaisons nombreuses et variées ou par la persistance de ses dessins, par ses figures si diverses, énergiques ou élégantes,

Digitized by Google

majestueuses ou dansantes, le rythme est l'un des éléments les plus importants du coloris musical. C'est par lui que la musique vit, s'anime, prend une allure déterminée et caractéristique.

C'est par l'action rythmique que les chants populaires, les airs de danse, les marches de tout caractère, religieuses, triomphales, nuptiales, funèbres, affirment leurs nationalités différentes. Les mélodies provençales, bretonnes, espagnoles, bohémiennes, allemandes et russes, se distinguent autant par leur allure rythmique, que par le sentiment caractéristique de la mélodie.

C'est par leurs rythmes, si variés de mesure et de mouvement, que se distinguent les valses, menuets, mazurkas, boléros, séguidilles, tarentelles, gigues, etc. etc., airs de danse anciens ou modernes, chants religieux, chants nationaux, romances, chansons, lieders, cantilènes; toute pensée mélodique prend une couleur déterminée sous l'action du rythme.

La palette la plus riche, la plus variée, la plus brillante du coloris musical, est encore tout entière dans les timbres divers de l'orchestre. Les familles distinctes des instruments à archet, et celles non moins intéressantes des bois, des cuivres et des instruments de percussion, s'unissant dans le stutti, pour les effets de puissante sonorité, ou s'isolant par groupes,

Digitized by Google

pour donner plus de relief aux accents, à un accord, à un membre de phrase, constituent les éléments variés du coloris orchestral. Le nombre des instruments de bois et de cuivre usités de nos jours s'est notablement enrichi de timbres nouveaux au grave, au médium et à l'aigu.

Pour avoir une idée exacte des familles nombreuses qui forment actuellement la masse sonore de l'orchestre, il faut jeter les yeux sur les partitions symphoniques, dramatiques ou religieuses de Berlioz, R. Wagner, F. Listz, César Franck, Saint-Saens et même, quoique les procédés du compositeur soient dépassés, sur les partitions de Meyerbeer.

Le coloris musical qui s'obtient par des effets d'harmonie, par des changements imprévus de tonalité, par des successions ingénieuses d'accords, ou procédant par des surprises qui intéressent ou font tressaillir, est aussi d'une richesse inépuisable, dont les plus habiles chercheurs et novateurs ne parviendront jamais à tarir les sources profondes. L'harmonie consonante et dissonante, les altérations et les retards, les modulations proches ou éloignées, etc. etc., constituent les éléments premiers, les tons principaux de la merveilleuse palette des sons harmonisés. Rien n'est plus attachant que l'analyse raisonnée des trésors harmoniques et des ciselures que les maîtres, Bach, Haydn, Weber, Beethoven, Rossini, Auber, Chopin, Schumann,

Digitized by Google

ont répandu à profusion dans leurs œuvres symphoniques, dramatiques, ou de musique de chambre.

Ces maîtres de génie ont trouvé tout de suite et sans efforts l'effet à produire, la surprise ingénieuse ou saisissante, là où d'autres se seraient épuisés en recherches stériles. Quel harmoniste plus chaud, plus coloré que Weber et Mendelssohn ! que d'esprit et d'ingéniosité dans la trame finement tissée d'Auber ! quel charme adorable et quel sentiment profond dans le mouvement harmonique des basses de Mozart ! quels coloristes puissants que Beethoven et Rossini, les Michel-Ange de la musique ! mais quel inventeur de génie, quel colossal harmoniste que Sébastien Bach ! sans oublier son génial fils Emmanuel ! Berlioz et Félicien David ont été eux aussi de grands coloristes musiciens. Le premier procédait de Lesueur et le second de l'immortel Haydn. Mais cette nomenclature de peintres musiciens ne veut prouver qu'une chose : la puissance du timbre et de l'harmonie dans le domaine de la musique descriptive, imagée, caractéristique.

Avouons-le pourtant à regret : moins heureux souvent que leurs devanciers, les compositeurs modernes qui affectionnent le style pittoresque, imagé, descriptif, et qui écrivent de la musique imitative, demandent trop exclusivement au coloris varié de l'orchestration, ou à des rythmes

Digitized by Google

caractéristiques leurs principaux effets. Chez quelques-uns, trop souvent l'inspiration absente ou la pauvreté des idées sont remplacées par les ingénieuses recherches de combinaisons sonores. Le coloris musical, en charmant l'oreille, distrait l'attention des mélomanes sincères, intéresse et amuse les auditeurs qui ne recherchent dans la musique qu'un passe-temps agréable, un délassement exempt d'émotions. Pour les amateurs frivoles d'un art de convention, le mérite d'une œuvre est relatif à la justification du titre, de l'étiquette; le style est peu, l'invention mélodique de médiocre importance, s'ils peuvent imager leurs pensées, leurs imaginations, en affirmant que la peinture musicale est d'une couleur saisissante et que les imitations plastiques, sonores, sont d'une vérité à faire illusion. L'école moderne française, dramatique et symphonique, compte parmi les maîtres renommés des coloristes brillants, ingénieux et habiles. On peut, sans amoindrir le mérite relatif de chacun, établir entre eux des distinctions. H. Berlioz, sans être un très grand musicien, un compositeur inspiré, disposait des timbres de l'orchestre en homme de génie. Ses symphonies, ses ouvertures, sa messe funèbre, renferment des pages orchestrées avec un art merveilleux, une entente des effets et du coloris musical à nulle autre pareille. Nous pouvons affirmer que Richard Wagner, malgré ses

Digitized by Google

superbes audaces, et sa grande supériorité de musicien, a pris de nombreux modèles dans les partitions du grand symphoniste français, H. Berlioz. Félicien David, ce doux rêveur orientaliste a été un coloriste génial, ayant une palette toute personnelle de sonorités harmonieuses, un bruissement d'orchestre, des rythmes qui étaient bien les siens. Gounod a, lui aussi, une individualité très accusée dans l'emploi très ingénieux qu'il fait des timbres et des types d'accompagnement avec dessins persistants. Notre cher et illustre directeur, A. Thomas, possède la science orchestrale au suprême degré ; il fait agir et parler les différentes familles instrumentales avec l'art et l'habileté d'un maître qui sait et qui n'abandonne rien à l'imprévu.

Massenet, son élève et son collègue à l'Institut, procède, lui aussi, avec toute la sûreté de main, et l'entente du coloris musical, que donne la très grande habitude de s'entendre exécuter. L'orchestration de Reyer est aussi d'un ton chaud, caractéristique et très originale. E. Guiraud, Th. Dubois, Léo Delibes, Widor, sont eux aussi des coloristes très habiles, très ingénieux, disposant et variant les groupements de timbre avec une souplesse et une légèreté de main qui est bien autre chose que l'habitude, où le sentiment et l'intuition de la couleur poétique et musicale dominent. Parmi les plus habiles à manier le pinceau musical dans leurs œuvres descrip-

Digitized by Google

tives et pittoresques, il faut nommer en premier lieu Saint-Saens, Lalo, L. Lacombe, C. Franck, Joncières, Benjamin Godard et certainement j'oublie encore de citer de vaillants et chauds coloristes.

Nous pouvons donc établir en principe que le *son,* élément primordial de la musique, acquiert son individualité caractéristique, sa couleur particulière sur la palette musicale, dans l'échelle des sons, par le timbre : mais la force, l'intensité, en modifient le ton principal au grave, au médium, à l'aigu. C'est par le rythme et par le mouvement que l'idée musicale, la pensée inspirée s'animent, vivent, frappent nos sens.

C'est aussi tout particulièremeut par l'harmonie, par la concordance simultanée des sons, par la richesse des accords, par la variété des voix et des instruments, que s'obtient le coloris musical et ses effets extraordinaires d'impression spontanée, agissant à la fois sur l'organisme, sur l'imagination, sur nos sens et sur notre âme. Les grands maîtres, ceux dont le nom brille aux cimes les plus élevées de l'art, ont fait de la peinture musicale à fresque. Leurs chefs-d'œuvre ne se distinguent pas tant par l'ingéniosité des combinaisons que par la grandeur des conceptions. L'impression produite est saisissante, profonde, et les moyens employés simples, mais d'une vérité expressive

Digitized by Google

frappante. Sébastien Bach, Haendel, et après eux J. Haydn, Mozart, Beethoven ont été, dans leur genre spécial, les émules, les égaux d'Albert Durer, van Eyck, Raphaël, Michel-Ange, Claude Lorain. Weber et Mendelssohn ont certainement procédé de Rembrandt dans l'emploi du *clair-obscur*, ces génies si différents se sont rencontrés dans le domaine des esprits aériens, du monde invisible qui nous environne, qui nous étreint et dont nous subissons la mystérieuse influence. Ne peut-on mentionner, par opposition à ces poètes du fantastique, Rossini, ce grand peintre du soleil, ce dieu de la musique, qui fut le verbe incarné de la mélodie, comme Auber a été dans sa musique le type idéal de l'esprit musical français?

Digitized by Google

DU STYLE.

Le style, mode d'expression individuel, caractérisant le sentiment intime, colorant d'un ton particulier la pensée du compositeur ou l'interprétation du virtuose, est rarement un pur don de nature : c'est par la réflexion, par l'étude comparée des maîtres, qu'on acquiert cette précieuse qualité. On est toujours le fils de quelqu'un, a dit Brid'oison; dans les arts cette vérité naïve est un axiome incontestable, qu'il s'agisse de belles-lettres, de peinture, de statuaire ou de musique.

Jean-Jacques Rousseau et Châteaubriand sont bien les pères du romantisme littéraire, Cimabuée et Pérugin ont eu leur filiation dans Raphaël; Berlioz et Wagner sont les fils de Gluck, qui lui-même descendait en partie de Lulli et de Rameau. Les belles-lettres, les sciences procèdent toujours par filiations; le langage lui-même se modifie, se transforme sous la puissante influence des hommes de génie, créateurs d'idées, dont les pensées et le style s'imposent. Les écrivains de l'antiquité grecque et romaine ont servi de modèles aux réformateurs de la langue française. De même dans le monde des arts, c'est grâce aux admirables modèles anti-

Digitized by Google

ques que le grand style a pu acquérir tout son développement.

Une œuvre dite de grand style, doit réunir un ensemble de qualités que l'on ne trouve que dans les créations géniales : l'inspiration vraie et une science profonde, le sentiment du beau et du juste uni à de nobles et poétiques pensées, exposées avec ordre et clarté, développées dans des proportions d'un équilibre irréprochable. Dans ces œuvres, *monuments* d'*architecture littéraire* ou *musicale,* l'imagination, si riche et si puissante qu'elle soit, ne doit jamais nuire au sentiment d'unité reliant dans un faisceau très serré les diverses parties de l'œuvre, offrant l'harmonie la plus parfaite dans l'ensemble, tout en laissant à l'imagination une allure indépendante et des inventions riches d'ingéniosité. Mais les idées accessoires, l'ornementation, les épisodes qui donnent un intérêt plus vif, un coloris varié à la pensée principale, au thème primitif, ne seront pas trop developpés et ne changeront pas la valeur du motif.

Le style peut être vrai ou faux, naturel ou prétentieux, naïf ou maniéré, noble ou vulgaire. Il peut s'assimiler tous les sentiments, mais, pour prendre une autorité véritable, il sera l'expression imagée, poétique, des grandes passions, des aspirations élevées. L'art pur choisira toujours ses modèles parmi les types les plus beaux, et reproduira la nature en l'idéali-

Digitized by Google

sant. Le musicien qui crée une œuvre de haut style, visant le beau idéal, doit choisir des idées musicales nobles, distinguées, d'une inspiration sincère, car la flamme intérieure, l'enthousiasme, sont indispensables pour les productions qui s'élèvent au-dessus de la moyenne ordinaire. Il ne suffit pas de posséder les qualités techniques qu'une longue habitude d'écrire, et une certaine habileté dans l'art d'exposer la pensée, font toujours acquérir; il faut que l'imagination ait tout à la fois la chaleur et l'élan, la vérité expressive, les contours élégants et les proportions harmonieuses. Il ne suffit pas d'être personnel et original pour faire preuve de style. Cette puissance, cette autorité, cette force, n'appartiennent bien réellement qu'aux maîtres, aux créateurs, à ceux dont les œuvres font école, et s'imposent comme modèles à suivre.

C'est particulièrement dans l'art des développements ingénieux qui donnent la vie au discours musical, que l'on reconnaît le style et l'individualité d'un compositeur; il importe que les motifs soient choisis avec goût et clairement exposés, il faut encore que l'œuvre entière, dans son ensemble et dans ses détails, soutienne l'attention, charme, impressionne, excite l'intérêt par ses belles qualités de facture, et les proportions bien équilibrées. Les phrases et les périodes doivent se coordonner dans un sentiment parfait d'unité : car une loi suprême veut que toutes les parties d'une œuvre d'art

Digitized by Google

se fondent dans l'idée créatrice comme dans la synthèse d'un discours bien conduit. Voilà, croyons-nous, les lois primordiales du style, loi que les compositeurs doivent connaître et scrupuleusement observer. Ceux qui n'auront pas la puissance de créer un style faisant école, comme les maîtres de génie, J.-S. Bach, Hœndel, Haydn, Mozart, Gluck, Beethoveen, Weber, Rossini, Auber, auront du moins le mérite d'une forme pure, correcte, châtiée, échappant à la critique.

On distingue dans l'art musical trois genres principaux qui ont des dérivés : le style dramatique, grand opéra, opéra de demi-caractère, opéra bouffe, opéra comique dont le type moderne tend à le rapprocher du grand opéra ; le style religieux, qui comprend la musique d'église et les oratorios, opéras sacrés sans mise en scène ; enfin le style symphonique, qui comprend les concertos, sonates et compositions concertantes, musique de chambre ayant la forme, la facture de la symphonie, de la sonate. Souvent encore on applique a des œuvres ayant une couleur, un caractère très déterminés, les désignations suivantes : style pastoral, style héroïque. C'est là, croyons-nous, une extension donnée à la signification réelle, spéciale du qualificatif; ces œuvres pastorales, héroïques ou religieuses pouvant manquer absolument des qualités de style tout en ayant un caractère très caractérisé.

La richesse d'imagination, l'inspiration unie à la science, l'art de présenter clairement les idées,

Digitized by Google

la vérité expressive, l'ingéniosité dans les combinaisons sonores et harmonieuses, une grande habileté de main dans les développements bien proportionnés, suivant la nature des pensées musicales, suivant leur caractère et leur importance, enfin la possession du sentiment juste des effets, le brio et le coloris, voilà quelques-unes des qualités qui, réunies chez un artiste, virtuose ou créateur, en font un maître styliste. Mais, à vrai dire, ces riches et multiples qualités ne se rencontrent que chez les natures privilégiées possédant un équilibre parfait.

Nous avons déjà exposé notre opinion sur les origines des arts puisant leur force d'expension aux sources primitives de la civilisation. Nous avons dit, et nous le répétons, que le beau et ses différents modes d'expression, les variétés de *style* qui en dérivent, diffèrent dans leurs manifestations, dans leurs productions, suivant la nature et le tempérament des races humaines ; suivant les zones climatériques, suivant les mœurs, les croyances, les lois, l'éducation sociale et les relations internationales des peuples ; ajoutons encore suivant leur goût inné artistique.

Ce sont ces qualités et ces facultés distinctives des différentes nations, mûries par une lente initiation, par le travail réfléchi, par l'éducation, en un mot, qui font les peuples artistes et permettent de dire en parlant de leurs productions, de leurs œuvres caractéristiques et géniales, style grec, byzantin, roman, moyen âge, arabe, et de désigner la peinture, la sculp-

Digitized by Google

ture et la musique des nations par le qualicatif : styles espagnol, italien, flamand, français, allemand, etc.

Un style déterminé caractérise aussi non-seulement une nation, mais encore l'époque dont il prend le nom et qui résume les changements introduits, les progrès accomplis et les transformations dans le mode d'exprimer le beau, dans le style, qui en est un dérivé, une des formes adoptées.

La qualité distinctive qui donne le cachet génial, spécial à chaque langue, tient surtout aux qualités natives et caractéristiques qui sont l'essence, la nature même de la nationalité. Les variétés de style, imagé ou simple, naturel, la poésie, la littérature, l'art oratoire, donneront indubitablement l'image vraie des qualités innées et des facultés créatrices de chaque peuple.

Le style peut être individuel ou procéder d'un enseignement reçu, dériver d'un maître préféré. Il n'est permis qu'à des natures privilégiées, d'avoir un style absolument distinct, de créer, d'inventer un moule pour y fondre leurs pensées. Mais à défaut de ce don précieux, qui est un des attributs du génie, il faut avoir *du style,* si l'on ne peut avoir un style original et personnel. Ce qui importe avant tout, c'est que l'artiste soit vrai et sincère, et mette toute son âme dans l'œuvre créée, quelle qu'en soit la nature, qu'il s'agisse d'arts plastiques, de poésie ou de musique.

Digitized by Google

LA SYMPHONIE

La très grande majorité du public qui s'intéresse à l'audition des compositions musicales autres que celles du théâtre, ignore les qualités multiples qui concourent à l'ensemble d'une œuvre symphonique vraiment belle et de haut style. Il ne sait pas, le plus souvent, que le musicien auteur de ces morceaux d'orchestre qui lui causent un vif plaisir, a tiré d'une idée première tous ses développements ingénieux grâce à l'habileté de main que peut seul donner un travail persistant. Mais c'est surtout en raison du caractère bien déterminé des inspirations et de la nature des sentiments que la musique peut éveiller en nous par les accents rythmiques et par la richesse des harmonies, que le compositeur fait passer dans notre âme les idées qu'a créées son cerveau aux heures de fièvre et d'inspiration. Comme un écho fidèle, notre cœur vibre sous l'action des accents qui sont l'essence même de la vie du maître, qui nous initient à ses pensées intimes, aux émotions généreuses de son tempérament musical, rêveur ou ardent, passionné ou contenu; aussi, disons-le bien haut, pour produire de grandes œuvres musicales, l'inspiration doit être doublée d'un profond savoir;

Digitized by Google

l'idée, sans l'habileté de mise en œuvre, resterait stérile.

Le compositeur passionné pour le beau, amoureux du grand art et désireux d'écrire des œuvres durables, doit puiser ses inspirations aux sources pures de l'idéal et dédaigner les succès faciles à obtenir en sacrifiant aux banalités qui plaisent à la multitude ; mais il ne doit pas fermer l'oreille aux appréciations des gens de goût ou de métier, qui ont l'habitude d'entendre les œuvres des maîtres et savent discerner la beauté des chefs-d'œuvre. L'appréciation de ces admirateurs de l'art pur, sans parti pris d'école, est bien souvent préférable à celle des artistes spéciaux, qui jugent en connaisseurs les moyens employés, les effets obtenus, dogmatisent et discutent avec partialité au lieu de s'abandonner à l'émotion. Les jugements des docteurs et des pédants partent trop souvent d'un principe faux. Très habiles à se rendre compte des procédés et à critiquer ce qui ne répond pas exactement à leur tempérament, ils oublient de faire une large part à l'imagination, à l'inspiration vraie, au sentiment génial du compositeur qui n'appartient pas à leur petite église.

Les productions musicales qui visent particulièrement le public dont l'éducation artistique n'est pas faite, dont le goût n'est pas formé, s'imposent le plus souvent à la popularité par d'agréables mélodies aux contours saillants;

Digitized by Google

aux rythmes faciles, que l'oreille du vulgaire accepte avec d'autant plus d'empressement que les pensées musicales répondent à un courant d'idées connues, d'effets prévus. Mais les musiciens qui aspirent à nous charmer, à nous donner de pures émotions, à exciter notre enthousiasme, doivent s'inspirer d'un idéal plus parfait et élever leurs pensées plus haut, ils doivent faire appel à des sentiments plus nobles et d'un ordre tout différent. Les compromis et les concessions au goût populaire sont alors inadmissibles ; l'artiste convaincu ne doit jamais descendre de ses aspirations vers le sublime pour se mettre au niveau du vulgaire.

Au point de vue de l'art, les succès bruyants d'œuvres médiocres qui flattent le mauvais goût de la foule sont autant de preuves que l'art n'est pas d'essence populaire et ne doit s'adresser qu'aux intelligences d'élite. Les insanités musicales qui obtiennent les applaudissements retentissants des ignorants et procurent de faciles triomphes aux musiciens qui se laissent entraîner dans cette voie déplorable, sont autant d'injures grossières au culte du vrai beau. Mais les artistes de savoir et d'imagination qui ambitionnent une haute place dans les sphères de l'art, qui veulent gravir les cimes et n'en jamais descendre, mériter les sympathies généreuses, les admirations légitimes, n'ont aucun souci de cette vogue malsaine.

Digitized by Google

C'est à la haute production musicale et à la plus haute de toutes, à la symphonie, qu'il convient d'appliquer ces principes. Il est impossible de s'occuper d'un art, de son histoire et de traiter les questions d'esthétique qui s'y rattachent sans parler incidemment des hommes qui, par leurs travaux, ont exercé une influence puissante sur la transformation de cet art. En esquissant les principes généraux de la symphonie, en parlant de son style et des qualités spéciales à ce genre de musique, expression presque moderne de la musique dégagée d'alliages étrangers à son essence, nous aimons à citer les noms et les œuvres des maîtres dont l'individualité a marqué dans cette branche de l'art.

Il faut posséder un tempérament tout spécial de compositeur, être un maître consommé, savoir donner la forme voulue aux idées, avoir le génie architectural des sons, pour aborder le genre symphonique. Le nombre des musiciens qui ont écrit des symphonies est très limité, si on le compare au chiffre considérable des compositeurs dramatiques. La raison principale et concluante est la difficulté très grande pour des musiciens même de haute valeur, de se plier aux exigences multiples du style symphonique.

L'illustre Cherubini, dont la modestie égalait l'immense savoir, affirmait ne pas avoir écrit de symphonie, par crainte de ne pouvoir réussir

Digitized by Google

dans ce genre de composition, qu'il estimait être le plus musical de tous.

Le style symphonique offre plusieurs points de comparaison assez directs avec les procédés oratoires. C'est en adoptant pour le discours musical la méthode généralement suivie par les grands maîtres de l'éloquence, que Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber ont créé leurs immortels chefs-d'œuvre. F. Schubert, Spohr, Lachner, Schumann, Hiller, Rosenhain, etc., ont suivi la voie tracée par ces illustres devanciers, en ajoutant leur note personnelle. Les compositeurs français sont entrés hardiment depuis plus d'un siècle dans ce grand courant d'un art nouveau. Gossec, Reicha, Onslow, Douai, Reber, F. David, Gounod, Gouvy, ont écrit un grand nombre de belles symphonies sans modifier la forme première, tout en affirmant leur style individuel.

Mais à côté de la symphonie pure, une variété du genre, d'un style mixte, tenant du *drame*, de l'*oratorio* et de la *cantate*, s'est produit avec grand succès, et les symphonistes français ont occupé tout de suite la première place.

Nos compositeurs ont toujours affectionné dans leurs œuvres dramatiques la musique imitative, pittoresque, descriptive; il n'est donc point surprenant que la modification très sensible apportée par les maîtres modernes ait répondu à notre goût national, aux tendances du public des concerts.

Digitized by Google

Citons dans ce genre spécial de symphonies à programmes, d'odes symphoniques, de symphonies dramatiques, le nom des maîtres français dont la riche imagination, unie à la science, a doté la musique instrumentale de nombreux chefs-d'œuvre : Berlioz, Félicien David, Gounod, Massenet, Saint-Saens brillent au premier rang ; mais à côté d'eux, nous ne pouvons passer sous silence L. Lacombe, C.-A. Franck, Lalo, Th. Dubois, B. Godard, Widor, A. Duvernoy. Les suites d'orchestre de G. Bizet, de Guiraud, de Massenet, de Th. Dubois procèdent bien du style symphonique, mais sont des pièces caractéristiques, de ravissantes fantaisies pour orchestre, plutôt que de véritables symphonies. Revenons maintenant à l'exposé du style traditionnel et disons que les grands maîtres procèdent généralement de la manière suivante.

Après avoir exposé simplement et avec concision l'idée musicale qui doit leur servir de canevas, de proposition à traiter, ils développent amplifient, tournent et retournent en tous sens la pensée première ; ils la présentent sous toutes les formes, l'enrichissant chaque fois d'harmonies différentes, la transformant par des rythmes variés, d'ingénieuses combinaisons, en se complaisant, à chaque nouvelle déduction de l'idée principale, à resserrer et condenser la pensée pans une sorte de dilemme, où s'allient l'inspiration, la science et la logique la plus ferme.

Digitized by Google

Les périodes s'enchaînent, se lient avec une telle habileté, une telle entente de l'unité à conserver à ce grand discours en plusieurs parties, que l'auditeur, toujours intéressé par des effets imprévus, par la variété des timbres, par les ingénieuses transformations des idées musicales traitées, reste charmé, ébloui par le symphoniste. Les grands orateurs ne procèdent pas autrement, alors que, maîtres d'un sujet déterminé, ils veulent persuader et dominer leur public.

Les œuvres symphoniques et les œuvres dramatiques diffèrent tellement de style qu'il est rare de rencontrer chez les compositeurs une égale supériorité dans deux genres si distincts. La musique symphonique tire tout d'elle-même, ne demande aucun secours à la parole, au chant, à l'action dramatique, à la peinture, à la mimique, ce qui n'équivaut pas à dire qu'elle représente l'*art pour l'art* : car, ainsi que l'a si excellemment écrit Lamennais, l'art étant la reproduction du beau sous une forme extérieure qui affecte les sens, le beau, tel que l'homme peut le produire dans ses œuvres, a une nécessaire relation avec la conception de Dieu et de l'univers. Aussi l'artiste qui sait se rendre propre le sentiment qu'il veut exprimer et communiquer, s'incarnera-t-il dans son œuvre, car il aura revêtu sa pensée d'un caractère personnel et individuel. Non; l'art pur ne peut déchoir des

Digitized by Google

hauteurs sublimes du sentiment et de la pensée pour devenir le seul plaisir des sensations. Ce serait la négation de son essence supérieure.

La forme de la sonate, d'après Dominique Scarlatti et Emmanuel Bach, les concertos de Haendel et J.-S. Bach, les œuvres de Corelli, Graun ont certainement guidé J. Haydn à ses débuts dans le genre instrumental. Sans diminuer la gloire de celui qu'on a si justement appelé le père de la symphonie, constatons l'importance plus grande accordée à cette époque à la musique orchestrale par les maîtres italiens et allemands et l'abandon des formules scolastiques, contrepoint, etc. Glorieux émule de ses illustres devanciers, Haydn a laissé dans la musique de chambre, pièces concertantes, duos, trios, concertos, oratorios, messes, un nombre considérable de chefs-d'œuvre ; enfin l'ensemble merveilleux de cent quatre-vingt symphonies qui se distinguent par l'esprit d'invention, par la grâce naïve, par mille surprises charmantes, par des modulations imprévues et surtout par une admirable clarté, une pondération merveilleuse dans l'art de développer les idées et de les faire se mouvoir avec liberté, secret que l'on pouvait croire perdu après J.-S. Bach, et que Haydn à porté au plus haut degré de perfection dans le style symphonique.

L'admiration profonde due à cet homme de

Digitized by Google

génie ne doit pas nous faire oublier qu'en France et à la même époque, vers 1754, Gossec, directeur de l'orchestre du fermier général la Popelinière, fit exécuter aux Concerts d'amateurs et aux Concerts spirituels qui suivirent ceux de la Popelinière, ses premiers quatuors et plus de trente symphonies, très admirées des mélomanes du temps, fatigués des pâles ouvertures de Lulli, de Monsigny, de Mondonville, etc.

Pendant près de seize ans, de 1760 à 1776, Gossec exerça une grande influence sur le progrès musical par l'habile direction des concerts, où se produisaient les œuvres nouvelles, instrumentales et vocales, des compositeurs nationaux et étrangers. Déjà à cette époque, comme de nos jours, on attaquait vivement notre peu de goût, notre ignorance, mais pourtant Allemands et Italiens venaient à l'envi rechercher nos suffrages, nos applaudissements. Si l'on tient compte du degré d'avancement de l'art et de l'orchestration des œuvres, on doit reconnaître aux pièces instrumentales et aux symphonies de Gossec un coloris bien plus ferme, une plus grande variété de timbres, des harmonies heureuses, des idées musicales distinguées et une très bonne facture.

Les symphonies de Gossec ne peuvent être comparées à celles de son génial contemporain Haydn, elles n'ont pas l'allure élégante, spirituelle, gracieuse et vivante des œuvres de ce

Digitized by Google

grand maître, dans l'art d'exposer et de développer logiquement les pensées, mais nous réclamons pour le vaillant musicien à qui nous devons l'institution d'une *École royale de chant*, et la première pensée du Conservatoire national de musique, l'honneur d'avoir créé en France le genre symphonique, d'avoir fait progresser l'instrumentation, donné plus de cohésion au style instrumental, enfin d'avoir formé par ses exemples et par son enseignement, des harmonistes de haut mérite, dont les traditions se sont conservées malgré les progrès accomplis.

Mozart, le divin Mozart, cet enfant de génie qui écrivait sa première symphonie à l'âge de douze ans, ce messie musical, qui portait en son âme un idéal si pur que les plus grands maîtres de l'Italie ne parlaient de lui qu'avec respect et admiration, prit pendant plus de dix ans pour type de son orchestration le moule créé par Haydn. Mais tout en suivant la voie tracée par le fondateur de l'école symphonique, tout en s'inspirant de son habileté et de son expérience, le merveilleux musicien sut donner à ses phrases un tour plus expressif, un sentiment plus profond, une fougue juvénile, une allure plus indépendante dans les développements; cette perfection apparaît surtout dans les dernières œuvres, les symphonies en *ré*, en *mi bémol*, et celles en *sol mineur* et en *ut*.

Ces admirables compositions où se révèle

Digitized by Google

dans toute sa splendeur le génie de Mozart, nous montrent le grand musicien ne relevant que de lui-même, abandonnant les modèles, marchant résolument où le conduit son génie, et donnant un libre essor aux élans passionnés de son imagination : c'est alors que la puissance créatrice de cette grande âme d'artiste resplendit dans tout son éclat, dans sa transparence lumineuse.

Le côté génial et individuel de l'œuvre instrumentale concertante et symphonique de Mozart, comparé à l'œuvre de son illustre devancier, Haydn, repose principalement sur le choix caractéristique des idées, sur le sentiment dramatique qui les colore et les anime, et aussi sur la plus grande variété des combinaisons sonores, sur l'accouplement curieux des timbres, et sur le rôle particulier qu'il leur assigne, soit dans les dialogues, lorsque la pensée musicale court d'un instrument à un autre, soit dans les tutti, lorsque la masse orchestrale affirme sa puissance par l'explosion d'un fortissimo (1).

En continuant de suivre les grandes et pures traditions de Haydn et de Mozart, Beethoven a, presque à l'aurore de sa carrière, révélé sa forte individualité dans le style instrumental et dans

(1) Voir la belle monographie de Wildern sur la vie et œuvres de Mozart, publiée par les éditeurs Hengel père et fils.

Digitized by Google

la symphonie. Son génie, audacieux et novateur, se sentant trop à l'étroit dans les formules d'Haydn, agrandit les horizons et changea la perspective des peintures musicales. Mais en élargissant les cadres, en créant des moules plus profonds, la fougueuse imagination de Beethoven n'abandonna jamais la belle ordonnance, l'harmonie des lignes, l'équilibre des proportions. Disons mieux, il resta fidèle au style architectural des deux musiciens de génie qu'il avait pris pour modèles à ses débuts, et qu'il sut continuer en plaçant son idéal dans les plus hautes régions de la musique instrumentale pure; en dramatisant la pensée, en accusant plus fortement le sens passionnel, en variant à l'infini les combinaisons sonores de son orchestre, en trouvant des effets nouveaux, charmants ou vigoureux : inventions pleines de hardiesse qui ont préparé les voies aux chercheurs modernes, amoureux du coloris musical.

Le sens poétique et les hautes visées du style de Beethoven dans ses œuvres instrumentales et dans les neuf symphonies ont été étudiés, analysés, commentés, définis, par de Lenz, Oulibicheff et Berlioz, dans des données très différentes.

J'ai lu avec le plus vif intérêt ces attrayantes études et aussi celle de M. H. Lavoix fils, si remplie d'observations judicieuses; et, tout en appréciant le goût élevé et le sentiment juste,

Digitized by Google

consciencieux, éclairé, qui a guidé ces critiques, je pense que les commentaires de l'œuvre immense de Beethoven sont toujours à faire, ou, tout au moins, restent encore inachevés. Les trésors de pensées et d'adorables inspirations que cet incomparable génie a semés à profusion dans sa musique instrumentale et concertante, inspiraient à Rossini cette spirituelle et caustique boutade : « Ah ! si les compositeurs dramatiques à court d'idées prenaient la peine de lire attentivement et surtout de retenir quelques-unes des œuvres instrumentales de Beethoven ! Que de riches filons mélodiques que de perles précieuses à enchâsser ! »

Nous ne nous attarderons pas à faire l'analyse théorique des admirables facultés créatrices de l'auteur de *Fidelio*. Un pareil génie ne se démontre pas ; son action s'impose, sa puissance resplendit, l'exaltation de son âme fait vibrer, comme un écho de la pensée, nos sentiments les plus intimes.

Il faut bien reconnaître, dût notre amour-propre national en souffrir, que les grands maîtres du style symphonique, de la musique instrumentale, de l'art musical pur : trios, quatuors et quintettes, sont d'essence allemande. L'Allemagne aime la musique pour elle-même, et ses maîtres ont tous affirmé leur prédilection pour le genre instrumental. La patrie des Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendels-

Digitized by Google

sohn, Schubert, Spohr, Schumann, etc. etc., doit être saluée comme la terre classique par excellence de la musique concertante et symphonique. Mais cet hommage sincère au génie germanique ne doit pas nous rendre injustes pour les compositeurs nationaux et étrangers qui sont vaillamment entrés dans la voie tracée par cette trinité de l'art musical qui a nom Haydn, Mozart et Beethoven. Reicha, le célèbre et savant théoricien, fut après Gossec, son prédécesseur au Conservatoire, le musicien qui aborda, en faisant montre du plus grand talent, la composition concertante.

Les quintettes pour instruments à vent composés par Reicha, eurent à l'époque de leur publication un grand succès et firent à leur auteur une réputation de compositeur très habile, possédant au suprême degré la connaissance des effets particuliers à chaque instrument. On doit à ce savant compositeur plusieurs symphonies, œuvres très remarquées et fort applaudies lorsqu'elles se produisirent à Hambourg, à Vienne, à Paris. Mais, pourquoi ne pas le dire ? l'œuvre de Reicha, malgré ses grandes qualités de style et de facture, était froide, incolore. Les pensées musicales, correctes et distinguées, manquaient d'élan et de passion. Reicha, que j'ai eu l'honneur de connaître, a professé la haute composition pendant de longues années au Conservatoire. Son système dans l'enseignement de la

Digitized by Google

fugue différait essentiellement des principes de Cherubini et très souvent les deux illustres maîtres étaient en désaccord.

Quoique né à Prague, Reicha, par son long séjour en France, par ses succès de compositeur, par son enseignemeut au Conservatoire, était devenu nôtre, aussi l'Institut tint à honneur de le compter parmi ses membres. C'est particulièrement son titre de savant théoricien qui le fit choisir en remplacement de Boïeldieu. On doit à Reicha un *Traité de mélodie,* un *Cours d'harmonie,* un *Traité de fugue.* Consciencieux et dévoué, maître rigide, mais d'une grande bonté, Reicha était très affectionné de ses élèves. Il est mort le 28 mai 1836.

Dans mes *Etudes sur les symphonistes, Silhouettes et médaillons*, j'ai déjà exprimé ma sympathie, ma sincère admiration, pour l'œuvre de musique concertante et symphonique de G. Onslow. Cet amateur grand artiste, passionné de l'idéal, a enrichi la musique de chambre de nombreux trios, quatuors et quintettes, que les Allemands, bons juges en cette matière, classent au même rang que ceux de leurs maîtres les plus estimés. Les œuvres concertantes pour instruments à cordes ont non seulement un grand mérite de facture, mais encore beaucoup de variété dans les effets et d'ingéniosité dans les détails. Les premiers trios et quatuors de G. Onslow procèdent de Haydn et de Mozart.

Digitized by Google

C'est en étudiant mesure par mesure, phrase par phrase ces admirables modèles que mon cher et regretté compatriote a pu former son goût, élever son style à la hauteur des inspirations de ses immortels devanciers.

G. Onslow a écrit trois opéras ; *l'Alcade de la Vega, le Colporteur*, *le Duc de Guise*, qui, accueillis avec faveur par le public, n'ont pas été maintenus au répertoire pour des causes indépendantes du succès. Musicien convaincu, G. Onslow est revenu avec une plus vive ardeur à la musique instrumentale et a fait exécuter à la Société des concerts du Conservatoire, deux symphonies très appréciées des artistes et des amateurs sincères, sans parti pris d'admiration exclusive. Cherubini tenait en grande estime l'œuvre symphonique de Onslow, qui, ainsi que son maître et ami Reicha, eut l'honneur d'être membre de l'Institut. G. Onslow mourut le 3 octobre 1852.

Des critiques, plus sévères que justes, reprochent à la musique concertante de ce maître vaillant et enthousiaste, de manquer d'ampleur dans les idées, et d'accents énergiques, d'employer fréquemment des formules d'un effet prévu, de circonscrire les développements dans un cercle étroit tracé à l'avance, où la fantaisie fait défaut : enfin de manquer de coloris, d'avoir une orchestration sourde, etc. Que de défauts, grand Dieu! pour un seul maître, souvent acclamé

Digitized by Google

à l'étranger comme le continuateur des grandes et pures traditions, mais nous sommes en France, et nous avons l'habitude d'amoindrir ou de nier la valeur de nos illustrations, les moins contestables.

Mendelssohn, l'un des derniers grands classiques de la rêveuse Allemagne, a, lui aussi, donné une note personnelle dans le genre symphonique. Coloriste pur et délicat, sa manière de traiter l'orchestre et d'en faire valoir les timbres a une saveur particulière qui rappelle certains aspects du génie de Weber. Comme lui, Mendelssohn hante le monde des esprits, il les évoque avec un rare bonheur, vit dans leur rayonnement, dans cette sphère vaporeuse et diaphane où se meut la cour aérienne de la reine Mab.

Dans le *Songe d'une nuit d'été* et l'ouverture de la *Grotte de Fingal*, Mendelssohn s'est tout à fait inspiré des procédés employés par l'auteur du Freyschutz et d'Obéron. Comme ce maître, créateur du genre surnaturel et fantastique dans le drame musical, l'habile musicien, avec un art merveilleux et une délicatesse incomparable, a transporté dans le domaine de la symphonie pittoresque et descriptive, les effets étranges et saisissants de résonnances mystérieuses, de sonorités cristallines, de légers *pizzicati*, de trémolos suraigus qui évoquent inconsciemment dans notre pensée des chœurs d'esprits invisibles.

Digitized by Google

Dans son *Histoire de l'orchestration,* M. Lavoix a parfaitement démontré que le compositeur du *Songe d'une nuit d'été* et de l'ouverture de la *Grotte de Fingal* a différé de sentiment avec Beethoven sur la manière de comprendre la nature, d'exprimer par le poétique langage des sons, l'impression et les sensations que sa vue nous inspire.

Mendelssohn a suivi Weber dans la voie du fantastique et du surnaturel, si admirablement créés par ce maître au théâtre ; il a transporté dans la symphonie les effets étranges de sonorité, de résonnances mystérieuses qui évoquent l'apparition des chœurs éoliens, d'esprits invisibles.

La musique, description imitative, se mêle à ce sentiment poétique pour frapper l'imagination. Le plus grand éloge qu'on puisse faire de l'œuvre instrumentale et symphonique de Mendelsshon, ensemble considérable et très varié, c'est de le reconnaître pour l'héritier direct de Beethoven et de Weber. Si, comme créateur, Mendelsshon n'a pas la puissance, l'audace et la grandeur de ces deux hommes de génie, il possède du moins au même titre qu'eux le savoir, le talent, l'habileté de main. Sa phrase mélodique a du charme et de l'accent, de la chaleur et de l'élan.

Aucun musicien parmi les grands maîtres de la symphonie, n'a montré plus d'esprit, de talent et d'ingéniosité dans l'art d'orchestrer. L'instru-

Digitized by Google

mentation de Mendelssohn se distingue entre toutes par la variété des combinaisons sonores, les groupements et les oppositions des différentes familles d'instruments, l'emploi caractéristique et très heureux des timbres, enfin la transparence merveilleuse de la trame harmonique, et le coloris fin, chatoyant de l'orchestre. Mendelssohn, si distingué, si original dan son style, a créé dans la musique instrumentale des formes typiques, qui portent bien réellement le cachet de son individualité. Les romances sans paroles, et les scherzi aux rythmes vifs et alertes, pétillants d'esprit et de grâce, sont des inventions musicales, soit par la nature caractéristique des idées, soit par le mouvement et le vêtement harmonique dont le maître les a revêtues.

Quant à l'instrumentation, Mendelsshon s'y montre tout à fait génial. Son orchestre est clair, transparent, diaphane, vigoureux, énergique, et puissant. Ses dessins, ses broderies, ses traits sont légers, subtils, aériens et brillants, lumineux, étincelants ; enfin, la trame harmonique est, à sa volonté, transparente comme une gaze musicale, ou ferme comme un riche tissu. Disons-le en un mot qui résume toute notre pensée : Mendelssohn a atteint la perfection idéale du coloris musical.

Digitized by Google

ART POÉTIQUE.

Les origines de la poésie datent des temps les plus reculés, remontent à l'époque où l'humanité formait lentement et successivement les mots dont elle avait besoin pour rendre ses impressions et formuler ses pensées. La linguistique a clairement établi que, dans ce long travail d'enfantement des langues, les vocables étaient imitatifs, donnaient le rendement et, en quelque sorte, la forme tangible, palpable de l'action accomplie. Les expressions accompagnant le symbole phonétique étaient imagées ou allégoriques; il est donc permis de dire que la poésie a été la première langue de l'humanité.

La Bible, le livre de Job, sont restés les monuments les plus authentiques et les plus admirables du sentiment poétique du peuple Hébreu. Rien ne dépasse, dans les littératures des civilisations avancées, les lamentations de Job, les élans passionnés du roi David. Quant à la Bible, prise dans son ensemble, elle est la plus pure expression de la poésie, elle est la poésie même avec son langage articulé, harmonieux, cadencé, imagé.

Le principe de la poésie est de parler à l'ima-

Digitized by Google

gination et à la raison. Elle exprime des pensées nobles et des sentiments élevés, mais elle sait aussi, suivant les circonstances, modifier son style, replier ses ailes, nous offrir de riantes et gracieuses chimères, passer du simple au sublime, en nous intéressant toujours par l'agréable mélange de la fantaisie et de la réalité. La poésie et la musique, la parole déclamée et chantée ont exercé sur les Grecs de l'antiquité une influence civilisatrice indéniable, que les auteurs, amis du merveilleux, ont transformée en légendes fabuleuses, où la musique s'identifie aux effets prodigieux obtenus par les poètes.

La poésie a varié dans ses formes, ses images préférées, ses épithètes, suivant ses origines et les aptitudes diverses des races. Elle a suivi, ainsi que les autres arts, les développements et subi les vicissitudes de la civilisation. Les premières manifestations poétiques chez tous les peuples sans distinction de croyances et de dogmes, ont toutes été un élan d'adoration pour le Créateur, pour l'Être infini, pour la Divinité. Egyptiens, Hébreux, Persans, Indiens, Grecs, Romains ou Gaulois, etc., tous ont eu des recueils d'hymnes, chants poétiques consacrés aux cérémonies religieuses, conservés précieusement par les prêtres et transmis aux générations suivantes pour conserver les croyances et honorer la mémoire des héros et des demi-dieux, poésie sacrée ou mythologique suivant les époques.

Digitized by Google

Chaque peuple a donné à ses manifestations une couleur spéciale correspondant à sa religion, à ses mœurs, à sa langue, à son climat.

La poésie chez les Egyptiens est restée purement religieuse, réservée aux chants sacrés, aux hymnes. Pourtant, il existait des chants de travailleurs destinés à régler les mouvement par le rythme.

Dans l'extrême Orient, l'Inde a été le seul pays où la poésie ait suivi la voie de progression, ait acquis son développement logique. Les anciens *vedas* sont des recueils d'hymnes, chants conservés dans les sanctuaires. Mais l'Inde a eu aussi ses poèmes théologiques et sacerdotaux. Le sentiment éminemment poétique des littérateurs hindous s'est particulièrement affirmé dans leurs vastes épopées, conceptions philosophiques d'une étonnante grandeur; il se dégage de ces créations, où l'idée religieuse s'unit à de puissantes imaginations pour exposer avec une grande magnificence de langage, sous des formes abondantes et colorées, la science de la nature, les efforts de l'homme pour conquérir son indépeudance et s'affranchir des forces fatales qui le pressent de toutes parts.

La poésie hindoue a aussi trouvé un modèle du drame dans *Sacountala*, poème dérivé de l'épopée, d'où s'exhalent un suave et doux parfum de simplicité un vif sentiment de l'antique. Les Persans et les Arabes ont eux aussi un

Digitized by Google

instinct poétique, ils affectionnent le langage imagé, le style allégorique. Mais, rêveurs et indolents, ils pensent en négligeant de noter leurs inspirations. L'Islam a eu pourtant ses historiens, ses livres sacrés; la vie de Mahomet a été plusieurs fois écrite par ses lieutenants.

Il importe peu d'établir une hiérarchie une sorte de prééminence d'un art sur un autre. Pourtant, si on tient compte de l'action moralisatrice et tout particulièrement de l'influence sur la sensibilité intellectuelle de l'homme, la poésie doit être classée le premier des arts. C'est par elle que les peuples de l'antiquité ont honoré leurs dieux, inspiré l'amour de la patrie, le respect des lois, et raconté l'histoire.

C'est par la poésie, qu'ils ont célébré les exploits des héros, les vertus civiques et les séductions de la vie. La poésie a des liens très étroits, une réelle affinité avec la musique par l'euphonie du langage et par ses éléments physiques : le rythme, le mouvement, la cadence, la symétrie. Dans le principe, ces deux arts étaient inséparables, se complétaient l'un l'autre, et leur intime union était la manifestation de la similitude de leurs origines. Le poète ne parle pas, il chante. La musique qui n'éveille pas de sentiments poétiques, n'est guère qu'un bruit agréable,

La littérature grecque et tout particulièrement l'art poétique ont laissé à l'histoire des lettres de

Digitized by Google

nombreux chefs-d'œuvre, dans tous les genres, dans tous les styles, des hymnes sacrés pour les actes importants de la vie, d'admirables tragédies et comédies, des poèmes épiques, des satires, des odes, des chansons d'amour ou de guerre, des dithyrambes, des épithalames, etc., qui restent après deux mille ans d'impérissables modèles, des types de beauté par la noblesse et la pureté du style, par la richesse d'expression de la langue, enfin par le choix poétique des images.

La chaîne littéraire n'a pas tardé à se constituer et la littérature romaine est issue de la poésie grecque. Homère, Sophocle, Euripide, Aristophane, Anacréon, Eschyle, Esope, ont été les grands inspirateurs de Plaute, d'Horace, de Virgile, de Térence, d'Ovide, de Tacite, de Cicéron, de Catulle, de Tibulle, etc. Et à leur tour, c'est à cette source vivifiante et féconde, que Corneille, Molière, Racine, Lafontaine, ont puisé leurs plus nobles pensées, leurs plus beaux élans. C'est en étudiant ces maîtres, si grands et si vrais dans leur admirable simplicité, que nos poètes lyriques, tragiques et même nos fabulistes, ont dû l'honneur et la gloire de les avoir continués.

L'épopée souveraine, la *Divine Comédie* de Dante, est le monument poétique le plus colossal que nous ait légué l'Italie. La grande et sombre figure du poète philosophe et théolo-

Digitized by Google

gien illumine son siècle. Sa prodigieuse imagination a su mettre en jeu tous les sentiments et toutes les passions, en nous faisant traverser les cercles infernaux où se lamentent, souffrent et crient les malheureux que leur crimes ont condamnés à d'éternels supplices, en nous intéressant aux pieuses tristesses, aux espérances des âmes en peine, qui attendent l'heure de la rémission. Ce poète a su trouver des accents émus, attendris, qui consolent des visions terribles racontées dans une langue concise, nerveuse, où souvent il résume d'un mot puissant les tableaux les plus effrayants, Enfin dans son style puissant, mais flexible, il a su trouver les nuances les plus délicates, les plus admirables transitions, les plus riches couleurs, les plus ravissants aspects pour l'apothéose de l'existence humaine, remontant à Dieu, son but suprême.

Le *Paradis Perdu*, de Milton est, après la *Divine Comédie* l'épopée la plus saisissante, la plus grandiose de l'art poétique. C'est toujours la question du bien et du mal dans leurs rapports avec les destinées humaines, et le dogme de la déchéance. Milton, esprit énergique et austère, protestant convaincu, mais doctrinaire, fataliste, a été, lui aussi, grand poète. Il a trouvé des accents sublimes, parfois navrants dans leur désespérance, que viennent adoucir des notes plus tendres, riantes et fraîches. La *Lusiade* du Camoëns est aussi une œuvre épique, mais n'at-

Digitized by Google

teint pas les hautes cimes poétiques de la *Divine Comédie* et du *Paradis Perdu.*

La poésie héroïque, l'épopée, racontant la vie des héros en idéalisant l'histoire, en ajoutant à la réalité les inventions créées par l'imagination des poètes (suivant les époques du développement de la poésie chez les différentes nations), marque une seconde évolution de l'art. Mais la poésie individuelle à chaque peuple, a suivi les phases particulières de cette importante modification, en se modelant sur les mœurs et le génie spécial à la nationalité. L'épopée des Scandinaves et des Germains, poèmes sombres et terribles, empreints de leurs superstitions, de leurs habitudes féroces, diffère essentiellement des légendes du moyen âge, mélange des croyances religieuses, de l'esprit de chevalerie et des mystères populaires.

Les évolutions de l'art poétique se sont produites à des époques très différentes dans notre vieille Europe et la poésie, comme tous les arts et même le langage usuel, a ressenti le contrecoup des cataclysmes sociaux. Cependant, en des temps encore troublés, bien avant la renaissance de la tragédie et du drame, notre poésie nationale a eu ses trouvères, ses ménestrels, ses romanciers, ses auteurs pour le théâtre, ses poètes. La grande épopée de Charlemagne, de Roland, des Chevaliers de la Table Ronde, du Roman de la

Digitized by Google

rose, a laissé une trace brillante dans l'histoire de l'art; les recueils de légendes bretonnes et provençales et les nombreux mystères, drames religieux où s'affirmait la foi naïve de nos ancêtres, nous prouvent aussi que l'idée chrétienne, flattant en cela le goût populaire, avait recours au théâtre pour donner la vie réelle aux personnages représentés, frapper l'imagination des spectateurs.

Ces mystères où figuraient Dieu et le diable, la Vierge et Proserpine, les saintes femmes et les apôtres, seraient pour nous un spectacle grotesque. Il faut y voir pourtant un acheminement vers le drame et la comédie. L'épopée chrétienne ainsi dramatisée a servi de prélude à l'épanouissement de la littérature dramatique avec Corneille, Molière, Racine et Voltaire. Magnifique évolution, où la poésie s'est affirmée en animant les principaux faits de l'histoire, en faisant vivre les héros, en appliquant à la traduction de toutes les pensées l'expression la plus vraie, la mieux choisie, les images les plus justes.

Les écrivains dont la prose harmonieuse emprunte à la poésie ses images et ses rythmes, ont tous un charme et un coloris de style très appréciables surtout pour des oreilles musicales. La prose de Fénelon, Bossuet, Bernardin de Saint-Pierre, Rousseau, Lamennais n'est-elle pas inspirée des grands poètes! Par contre,

Digitized by Google

hélas ! que de nombreux volumes écrits en vers ne sont que de mauvaise prose rimée. Les embellissements qui ornent une idée simple n'excluent pas le sentiment du vrai, et de nobles pensées poétiquement exprimées, peuvent acquérir assez de force pour paraître admirables, grâce aux sentiments de simplicité, de vérité, de naturel qui les auront caractérisées. Le maniérisme en poésie sonne aussi faux qu'en musique et en peinture ; et Molière, avec toute la souplesse de son génie satirique, l'a rudement châtié dans les *Précieuses ridicules*. Le genre prétentieux a pourtant eu ses adeptes, mais sans faire école ; les poètes qui ont sacrifié à cette mode sont tous oubliés.

Les procédés et le mécanisme de la versification doivent certainement être très familiers aux littérateurs qui ambitionnent la gloire poétique ; mais cet outillage élémentaire n'est qu'un alphabet ou un dictionnaire dont il faut savoir tirer parti. Le code de l'art poétique n'est plus à formuler, et le nom des littérateurs d'expérience et de goût qui l'ont édicté est connu de tous. Il est admis que la poésie est une langue spéciale, qui affecte les expressions les plus nobles, les mieux choisies, les images les plus brillantes, les plus colorées, parlant à l'imagination et au cœur, donnant un sentiment juste de l'idée exprimée, mais ajoutant à la force d'expression tout en restant dans le vrai.

Digitized by Google

Le *don* poétique consiste à posséder une riche imagination, à pouvoir évoquer à volonté les plus riants tableaux, les plus riches images. Il faut être doué d'une exquise sensibilité, s'exalter aux douleurs de l'humanité, s'attendrir sur les malheurs d'êtres fictifs créés par l'imagination, mais qui vivent dans le cerveau du poète. Il faut être historien, philosophe, peintre, moraliste, savoir raconter, décrire, émouvoir, charmer, convaincre, et cela dans une langue toute divine, qui réalise toutes les séductions, qui parle à la raison, aux sens, à l'esprit, au cœur ; qui flatte harmonieusement l'oreille pour s'insinuer dans les profondeurs de l'âme.

Les différentes cadences qui résultent de la disposition et du choix des pieds ou syllabes composant le vers poétique, constituent autant de variétés rythmiques. Les Grecs et les Romains dont la langue euphonique et harmonieuse, imagée et cadencée se prêtait si merveilleusement au style poétique, nous ont laissé d'admirables et nombreux modèles dans l'emploi des rythmes variés dont l'harmonie imitative cadencée était une musique qui charmait les sens auditifs tout en parlant à la raison et à l'imagination.

A la loi première du nombre s'ajoute le principe des rimes qui, par leurs accents consonants, leur retour régulier, symétrique, donnent à la versification française une richesse eupho-

Digitized by Google

nique, une cadence musicale d'un grand charme, lorsque les mots assonants sont choisis avec habileté. C'est une des principales difficultés de la poésie française que l'emploi heureux de rimes riches, offrant identité parfaite de consonance et d'articulation. Les rimes sont masculines ou féminines suivant la terminaison finale des vers sur un rang alternatif.

Les vers sont mélodieux, harmonieux, chantants, si l'agencement et le choix des mots offrent une certaine euphonie imitative qui sonne agréablement, flatte l'oreille comme une musique bien ordonnée. Il sont bien rythmés, mesurés, cadencés, si la succession des longues et des brèves offre les mêmes cadences. La poésie est musicale lorsque le vers est sonore, euphonique, d'une mesure parfaite. Des vers *bien ciselés* sont ceux où l'idée exprimée en termes choisis, et discrètement ornée, embellie par des images d'un coloris fin, délicat, se meut librement avec un sentiment juste et vrai, sans jamais heurter ou froisser le goût le plus exercé, et aussi, s'ils répondent rigoureusement aux préceptes et aux lois de l'art poétique.

On dit que les vers sont bien forgés, lorsque la pensée concise, serrée, précise se trouve condensée en termes énergiques frappant l'imagination.

Les poètes contemporains, sans briser les moules anciens, ont appliqué au drame moderne

Digitized by Google

la vie réelle avec ses passions, ses vices, ses vertus. Si la poésie n'est plus la langue des dieux et des héros, elle est toujours restée, malgré le courant démocratique, socialiste, humanitaire, la langue par excellence des écrivains de génie, à l'imagination rêveuse ou ardente, dont la pensée généreuse et l'inspiration s'élèvent au-dessus du prosaïsme et de l'égoïsme de la vie terre à terre. La poésie moderne, si riche en styles différents, comprenant toutes les variétés de formes et de rythmes, toutes les nuances, tous les sentiments, a trouvé une expression nouvelle: la poésie de genre. Gœthe, Schiller, Byron, Hugo, Lamartine, Musset, Gautier, en prêtant à leurs héros leurs idées personelles, leurs sentiments intimes, en s'incarnant dans leur existence, ont créé une école expressive, où l'étude du cœur humain est la pensée dominante, le but idéal. Dans ce nouveau mode poétique, plus la vérité d'expression est forte, imagée, mieux elle va à l'âme. C'est par l'étude consciente, réelle, mais dramatisée du moi humain, que Gœthe a créé son *Faust*. C'est sa propre nature, l'idée de doute, de scepticisme et de révolte qui a envahi le siècle, que le poète a voulu personnifier dans son splendide mais décevant poème; c'est toujours la grande question du bien et du mal, l'homme tourmenté d'aspirations infinies, luttant avec angoisse contre ses invincibles désirs et sa faiblesse irrémédiable,

Digitized by Google

Malgré ces gloires modernes d'une si magnifique envergure, les plus hautes places de l'art appartiennent à des figures plus complètes et plus puissantes. Nommons d'abord Shakespeare et Pétrarque, deux poètes de tempérament très dissemblable. Le premier, génie audacieux, merveilleux créateur, ne procédant que de lui, à laissé dans le genre tragique et aussi dans la comédie de nombreux chefs-d'œuvre, où sa puissante individualité s'est affirmée de la manière la plus éclatante, la plus originale. Le second, poète élégiaque et sentimental, a légué à la postérité son nom comme symbole des chastes amours, dans d'innombrables sonnets, odes, poèmes, adorables rêveries empreintes de mysticisme, pages d'une suavité incomparable toutes inspirées par les plus nobles passions. Souvent imité, Pétrarque n'a jamais été égalé.

Quant à la France, elle peut revendiquer les œuvres immortelles de Corneille, Molière, La Fontaine et Racine. Le premier, par l'expression vraie, juste et forte, par la conception de ses drames, par l'intérêt soutenu conservé à l'action, par la fermeté du langage, tantôt d'une exquise délicatesse, tantôt d'une mâle énergie, a créé de nombreux chefs-d'œuvre, qui ont fait atteindre à l'art tragique français la perfection du drame antique. Le souffle puissant de notre grand poète a su réunir l'ensemble des qualités qui constituent le beau idéal. La pensée toujours exprimée par

Digitized by Google

une parole concise, est nerveuse, et aussi d'une touchante simplicité.

En succédant à Corneille, Racine sut, ainsi que lui, atteindre la perfection par d'autres voies, sous d'autres formes. Son style d'une exquise pureté, d'un fini et d'une grâce ravissants, excelle surtout dans l'expression des sentiments tendres, d'une passion contenue ; ses accents n'ont pas la soudaineté ni les sublimes élans de Corneille, mais son âme s'épanche en rêveries qui jettent l'esprit et le cœur dans un doux ravissement. Peintre brillant, mais sobre, il a toutes les délicatesses du sentiment, sans jamais sacrifier à la violence. Racine est le Raphaël du drame, dont Corneille est le Michel-Ange. Molière et La Fontaine ont eux aussi reculé les limites de l'art en scrutant les replis les plus obscurs où se cachent les ressorts de toutes nos actions. Esprit souple et hardi, Molière, a su peindre les passions et les travers de son siècle avec une verve et une liberté d'allures qui sont la nature même, la réalité vivante.

La Fontaine s'est élevé à la même perfection par sa merveilleuse connaissance du cœur humain ; par l'esprit, par la pensée, par son gracieux enjouement, il a su charmer et intéresser ; mais son âme juste et bonne a aussi des accents de tendresse naïve et pathétique ; philosophe profond dans ses fables et ses allégories, il connaît les misères, les mœurs, les mauvais

Digitized by Google

instincts : l'injustice le révolte et il défend le faible contre l'abus de la force. Français et Gaulois, il a la franchise et la vivacité d'esprit de sa race et toutes les qualités des grands poètes, il a su peindre tous les genres avec une égale perfection et reste un maître incomparable.

Digitized by Google

DES EFFETS DE LA MUSIQUE SUR L'ORGANISME

Sans accepter comme authentiques les récits merveilleux de l'antiquité, il faut reconnaître l'action sensible de la musique sur notre organisme : « Les effets physiques de la musique sont en raison directe de l'excitation maladive ou de la nature impressionnable des personnes sur lesquelles ils ont prise. »

Cette influence a été souvent utilisée par la médecine pour le traitement des affections nerveuses ou morales, mais les « douches musicales sudorifiques », sans l'adjonction obligée de la danse, me semblent rentrer dans le domaine de la féerie.

L'impression produite par l'audition d'œuvres musicales est d'autant plus vive et plus profonde que le système nerveux est plus délicat, plus irritable, et aussi que l'imagination, la sensibilité, l'esprit vibrent plus facilement. Si la musique instrumentale est impuissante, sans l'addition de la parole et aussi sans un programme défini, à donner des idées exactes, à exprimer des sentiment absolus, les passions et les tempêtes du cœur humain, son action expressive

Digitized by Google

est d'autant plus pénétrante, plus émue, par cela même que les effets produits sont plus vagues et plus indéterminés. Les imaginations impressionables, les natures sensibles, tendres ou ardentes, iront plus loin que la parole écrite, en s'abandonnant presque à leur insu aux émotions de plaisir ou de douleur, aux rêveries ou à l'enthousiasme que l'action mystérieuse et magique des sons aura su exciter en leur âme.

Si la musique ne renferme pas en elle-même l'expression de sentiments déterminés, si elle manque de précision pour traduire en idées musicales les affections variées de l'âme, si elle est impuissante à spécialiser l'amour, la tendresse, la haine, la colère, il n'en est pas moins vrai que nous lui devons nos plus douces et nos plus vives émotions, qu'elle à le merveilleux privilège d'éveiller en nous, par les sensations produites, le plaisir ou la douleur, la tristesse ou la joie.

A part de très rares exceptions, il est reconnu par tous les observateurs, tous les analystes psychologiques de bonne foi que, de tous les arts, celui dont l'action sur le système nerveux, sur les sens, sur les sentiments, est la plus immédiate, la plus intense, va le plus directement à l'âme, est la musique, l'art d'impressionner par les combinaisons sonores. Les émotions provoquées par la musique sont tout à la fois vivaces et profondes, mais varient à l'infini suivant le

Digitized by Google

caractère des compositions, la nuance expressive des mélodies, suivant l'emploi des sonorités, la nature des harmonies et des rhythmes. Nous avons précédemment démontré dans notre étude sur le son, que c'est l'ébranlement de l'air, le mouvement des ondes sonores qui portent au sens auditif la perception du son, transmise ensuite au cerveau. Ce merveilleux organe, point central de toutes nos facultés pensantes et sensibles, de nos sentiments et de nos affections, est aussi le réseau où se trouvent groupés ces imperceptibles linéaments qui enveloppent tout notre organisme de mailles fines, délicats intermédiaires entre le corps et l'âme.

C'est, croyons-nous, par l'assimilation mystérieuse des nerfs avec certains effets de résonnance, que la musique agit sur notre organisme. Nos sensations agréables ou douloureuses, nos émotions douces ou pénibles correspondent aux excitations ou à l'accalmie du système nerveux. Mais cette explication, toute plausible qu'elle nous semble, est une hypothèse, car tout en constatant comme un fait indéniable la puissance extraordinaire de la musique sur les nerfs, la science, malgré ses études sur les phénomènes de la vie, de la pensée, des sensations, n'a pu définir clairement, de manière à satisfaire la raison, par quelle puissance magnétique, la musique nous pénètre, nous envahit et s'empare tout à la fois de notre corps

Digitized by Google

et de notre âme en nous donnant les émotions les plus vives, les plus variées, en tenant l'imagination en éveil et en nous transportant dans un monde idéal.

La musique, comme toute autre cause passionnelle, agissant fortement sur nos sens, sur le cerveau et le système nerveux, peut impressionner très diversement un auditoire de mélomanes et de dilettantes ayant un goût spécial pour notre art, s'intéressant directement à ses manifestations. L'impression produite varie non seulement en raison du style des compositeurs, mais aussi suivant le degré d'éducation musicale des auditeurs plus ou moins aptes à comprendre, à juger les beautés d'une œuvre. Enfin l'action physique et morale et les effets produits seront différents en raison des dispositions d'âme des auditeurs qui s'abandonneront à la rêverie, à la tristesse, à l'extase.

La gamme des sensations et des sentiments peut répondre tout entière aux sensations perçues, sans pour cela parler directement au raisonnement, à l'intelligence. La musique, dans ses effets les plus intenses, ne quitte pas le domaine du vague, de l'indéterminé. C'est tout à la fois sa puissance et sa faiblesse, d'éveiller en nous tout un ordre de sentiments ou plutôt les sentiments de tout ordre, sans en spécialiser aucun.

Digitized by Google

DU ROLE DE L'AUDITEUR

Avoir le sentiment juste des beautés d'une œuvre musicale que l'on entend pour la première fois, demande de la part de l'auditeur une certaine activité d'esprit, une éducation spéciale de l'oreille qui permette un échange rapide d'idées et d'impressions. Écouter de la sorte est un grand plaisir intellectuel, une véritable jouissance artistique. Mais combien peu de dilettantes, ou réputés tels, sont en état de s'identifier avec la pensée du compositeur, de suivre l'idée première dans ses développements et ses transformations, en un mot, d'avoir la compréhension exacte de l'œuvre dans son ensemble et ses détails.

Écouter attentivement en analysant ses sensations, en suivant par l'imagination la création du maître, demande une volonté persistante, parfois un certain effort intellectuel, mais la satisfaction vivace et la jouissance esthétique qu'une audition ainsi comprise, donne toujours à ceux qui savent y recourir, leur fait vite oublier la fatigue légère causée par ce travail de concentration d'esprit.

Digitized by Google

S'abandonner passivement au plaisir d'écouter, à l'action physique de la musique, c'est percevoir une sensation, recevoir une impression ; mais le côté artistique, le sentiment raisonné, l'esprit d'analyse échappent à l'auditeur passif; il s'imprègne des ondes sonores comme du parfum des fleurs, sans prendre la peine ou mieux le plaisir de remonter à la source créatrice, à l'inspiration de l'artiste ; il ne fait aucun appel à l'esprit, au sentiment d'appréciation; pour lui c'est une jouissance toute matérielle, à laquelle l'esprit et l'intelligence n'ont aucune part. Pour ces auditeurs inconscients, incapables de se rendre compte des beautés d'une œuvre, la noblesse des inspirations, l'ingéniosité des combinaisons, la belle ordonnance d'une conception grandiose ou passionnée, l'effet produit, se réduisent à une sensation plus ou moins vive : cette audition passive procurera aux uns une vague et délicieuse rêverie, une sorte d'allanguissement magnétique, aux autres la douce ivresse des sonorités, un plaisir éthérisé, impressions plus pures et plus suaves que les sensations grossières ou malsaines des passions, mais qui certes sont bien éloignées de la satisfaction vive et profonde que donne à l'artiste l'admiration raisonnée et consciente d'un chef-d'œuvre. L'enthousiasme tout sensuel d'un dilettante ne peut être comparé à cette noble satisfaction de l'esprit et de l'âme.

Digitized by Google

L'audition attentive analytique, d'une œuvre musicale de haut style procure au mélomane intelligent qui peut suivre en appréciateur délicat toutes les évolutions de la pensée du compositeur, des jouissances nobles et fortes, juste récompense de sa manière d'écouter. Pour la généralité des amateurs de musique, l'audition donne le plaisir matériel de sensations perçues; mais, pour l'artiste intelligent, entendre c'est comprendre.

La condition essentielle du plaisir esthétique est de pouvoir écouter une œuvre d'art pour elle-même. « Dès que la musique n'est pas le but, mais un moyen pour nous amener à un état moral déterminé, elle devient accessoire et cesse d'agir en art pur, libre, indépendant. »

En revanche, il n'est pas de plaisir plus vif que d'admirer en connaisseur les inventions créatrices du musicien inspiré qui ouvre devant nous des horizons nouveaux et régit en souverain tous les éléments de son art. Écouter et analyser avec intelligence, sentir et comprendre, sont des qualités de perception et d'appréciation que possèdent seulement les natures privilégiées. A de rares exceptions près, le plaisir esthétique que procure l'audition d'une œuvre musicale est en raison de sa valeur artistique.

Digitized by Google

DU BEAU MORAL

Le mot « *beau* » appliqué aux diverses affections de l'âme, aux divers actes de la vie, souvent aussi aux choses inanimées, prend des significations très différentes, dont la définition varie suivant l'idée, le sentiment, ou l'objet que cet adjectif qualifie, qu'il s'agisse de qualités ou de vertus : du juste, du bien, du vrai, ou d'objets dont l'utilité, la convenance et l'appropriation nous sont clairement démontrés. Une belle âme, un beau caractère, une belle action, n'offrent que des points de comparaison très éloignés, et encore, en procédant par images, avec la beauté d'une machine, d'une maison, d'un édifice public. Ce sont les résultats obtenus par un but défini, le degré d'utilité et de convenance, qui aident à faire apprécier et qualifier ainsi la machine, le meuble, la maison. *Le vrai* est la relation rigoureusement exacte, correspondant parfaitement à un sentiment, à un objet, le reproduisant sous une autre forme, mais avec l'expression véritable, réelle, d'une manière sensible, vivante, que ce soit en paroles, en sons, par le dessin, la couleur, en matières façonnées ;

Digitized by Google

si le rapport est identique, s'il y a égalité parfaite entre l'objet exprimé et le rendu expressif, on peut dire qu'elle est vraie.

Le juste, le vrai, le bien, l'amour du progrès social, l'amour de la patrie, de la famille, de l'humanité, la charité, la générosité, le dévouement, le courage, l'héroïsme, sont des vertus qui participent à la beauté morale et qui, réunies, constituent la perfection idéale. Platon a qualifié le beau, la splendeur du vrai, la perfection absolue du principe de toute vérité. Plusieurs philosophes modernes ont défini le *beau moral:* la manifestation, sous une forme sensible, active et vraie, des plus nobles facultés de l'âme : l'amour passionné du *juste,* du *vrai,* du *bien.* Mais il existe un grand nombre de définitions qui varient suivant les écoles, selon que le beau se dégage de la matière ou de l'esprit, suivant que le beau soit le reflet de l'idéal, la splendeur du *bien* et du *vrai*, ou qu'il soit l'expression sensible synthétisée des lois de la *proportion,* de *l'ordre* et de la *variété.*

Une belle âme comprend la réunion de qualités et de vertus faisant de l'être humain qui les possède une exception, ou tout au moins un privilégié dans l'ordre moral. Celui de qui l'on peut dire qu'il a une belle âme, doit avoir la passion des sentiments généreux, doit être capable de grands dévouements, doit être charitable jusqu'au sacrifice, oublier absolument tout intérêt

Digitized by Google

personnel, enfin s'enthousiasmer pour le beau moral, pour la vérité et pour le bien.

Une belle action n'est pas seulement une bonne action, un devoir accompli, mais exige de son auteur une force de volonté, d'énergie morale, de sacrifice *du moi* que les cœurs généreux sont seuls capables de comprendre et d'exécuter.

Avoir le sentiment du juste, de l'équitable, observer scrupuleusement les préceptes et les lois de la morale privée et de la morale publique, aimer le bien, haïr le mal, être tendre à la famille, dévoué à la patrie, forment l'ensemble des qualités qui réalisent l'idéal pratique de l'honnête homme, mais ne répondent qu'à demi à l'idéal bien plus élevé du beau moral.

Le beau moral comprend un ensemble de qualités et de vertus fort au-dessus de la loi commune, et qui sont l'apanage des belles âmes. Ces généreuses aspirations vers le bien, vers le juste et le vrai, sont des dons de nature que l'éducation, les bons exemples, les saines lectures forment et développent, mais dont nous portons certainement en nous les premiers germes. Le sentiment du juste, l'amour du bien et du vrai, une vive et profonde répulsion pour le vice et les passions mauvaises, une active charité pour le prochain, un entraînement irrésistible vers les idées généreuses et grandes, le dévoue-

Digitized by Google

ment à la patrie, l'amour de l'humanité, forment les éléments principaux, constitutifs de la beauté morale.

Avoir le sentiment du beau moral, c'est éprouver une vive sympathie, un attrait irrésistible, une satisfaction profonde au récit d'actions généreuses, nobles et charitables, ou s'exalter naturellement pour les grands dévouements.

Avoir le sentiment du beau dans les arts, s'entend d'une personne qui éprouve un plaisir réel, une admiration raisonnée pour les œuvres d'imagination ou plastiques qui offrent les qualités d'ensemble et de détails qui constituent le *beau,* l'harmonie, l'unité, la variété et surtout la *vérité d'expression.* Le joli, l'utile, l'agréable, etc., sont des adjectifs qui ont certes une importante valeur, mais qui ne sont nullement des équivalents du *beau.*

La conscience humaine, cette lumière interne qui nous éclaire et nous guide dans tous les actes de la vie, est tout aussi perfectible que l'intelligence, et sa clarté dépend beaucoup du milieu dans lequel se produit son action. Son influence varie suivant les principes de morale et d'éducation reçus dans les familles, suivant le mode d'enseignement, la fermeté, la droiture et le degré d'éducation du précepteur.

Chez les natures perverties qui ont perdu le sentiment du bien et du mal, les instincts vicieux prédominent; la conscience est remplacée par

Digitized by Google

des sentiments de jalousie et de haine, par l'esprit de rapine et de vol, par toutes les passions basses et viles qui font une bête féroce de la créature humaine, émanation divine douée d'une âme immortelle. Pour ces malheureux, la conscience est atrophiée, le flambeau est éteint, les ténèbres sont faites. Si la société moderne se croit impuissante à supprimer le paupérisme, cette plaie hideuse que beaucoup de moralistes affirment être une loi divine pour inciter la charité, l'amour du prochain, son devoir impérieux au point de vue humain et de conservation sociale est d'enlever les malheureux enfants à la contagion du vice, et de tendre une main secourable, intelligente, active, aux déshérités qu'il faut tirer de la misère, de l'abjection, par le travail.

Digitized by Google

DES QUALITÉS QUE DOIT POSSÉDER UN CHANTEUR

La première qualité d'un chanteur de talent est de savoir diriger sa voix avec habileté, avec goût, avec art. Il importe qu'il sache ménager ses moyens ou les dépenser à propos. Le chant *mezza voce* est une qualité que peu de virtuoses possèdent, et dans les passages brillants, peu de chanteurs résistent à la satisfaction de faire montre de force, et presque toujours ils dépassent le but. Un chanteur de talent doit connaître les styles des maîtres italiens, allemands, français, et pouvoir interpréter dans le sentiment et le caractère voulu les œuvres de ces différentes écoles. Pour être à la hauteur de toute éventualité artistique, il ne peut non plus ignorer les compositions des maîtres anciens, et tout particulièrement celles des grands maîtres italiens : Bach, Haendel, Durante, Marcello, Porpora, Cimarosa, Piccini, Mozart, Gluck, Cherubini, Spontini, Grétry, Mehul, Nicolo, Boïeldieu, et les modernes illustres Weber, Herold, Donizetti, Auber, Halévy, Rossini, Meyerbeer, Verdi, Gounod, A. Thomas, Massé, etc., etc., doivent,

Digitized by Google

non seulement lui être familiers, mais être sa bibliothèque vivante.

Chanter plus spécialement un répertoire n'exclut pas la connaissance des autres. Sans être un compositeur émérite comme l'étaient la plupart des maîtres de chant italiens, il est utile qu'un chanteur sache lui-même régler ses points d'orgue, ornementer les phrases de chant qui s'y prêtent, et soit assez bon musicien, respectueux de la vérité scénique, du texte qu'il interprète, pour ne pas altérer hors propos la mesure, sous prétexte de filer un son, modifier le caractère et les ponctuations de la phrase musicale pour se ménager des effets particuliers, et faire valoir des notes qu'il croit sympathiques à ses auditeurs (1).

Ces qualités essentielles et multiples sont le complément obligé d'une belle voix, d'un organe vocal sonore, agile, étendu, homogène, d'un timbre agréable et sympathique. Toutes ces dispositions si rares à trouver réunies, ne suffisent pas encore pour être excellent chanteur lyrique : il faut aussi avoir la voix dramatique, chaude, émue, il importe que cet instrument vocal, si sensible aux influences atmosphériques, soit assez résistant pour ne pas s'altérer aux fatigues

(1) MM. Th. Lemaire et Lavoix, ont publié une importante et très instructive histoire de l'art du chant et des différentes écoles anciennes et modernes, que tout musicien désireux de savoir doit lire et commenter.

Digitized by Google

du travail qu'exige la tenue du répertoire. Un interprète de talent, créateur d'un rôle important, doit porter sans faiblir la responsabilité qui incombe à un chef d'emploi.

Des critiques dont nous ne partageons pas l'opinion, pensent sans doute, par horreur de la *routine* et de la *tradition*, qu'il suffit au chanteur d'une simple intuition du sentiment scénique, de posséder l'esprit et le caractère d'un rôle pour avoir un jeu vrai, naturel et touchant. Tel n'est pas notre avis. L'étude du geste, des mouvements de physionomie, du regard, doivent être étudiés, réglés, coordonnés pour s'harmoniser, s'unir à l'action dramatique sans nuire à l'effet vocal. Rien ne doit être abandonné aux hasards de l'inspiration du moment; exceptons, outefois, les interprètes de génie, mais ils sont bien rares, et leur exemple ne peut annihiler le principe. Les artistes inexpérimentés, qui n'ont d'autres maîtres que leur âme et la nature, qui ignorent tous les principes, toutes les règles et conventions de leur art, dépassent souvent le but, exagèrent l'expression et la placent à côté du vrai.

Tout n'est pas convention dans l'art, et le sentiment individuel de l'artiste a une grande valeur; mais, pour changer la tradition, il faut des artistes de grande expérience, dont les études approfondies fassent autorité. Nourrit, Levasseur, Obin, Faure et Roger, étudiaient et composaient leurs rôles avec un soin minutieux.

Digitized by Google

Malibran, Grizi et Falcon, ne se fièrent pas à l'inspiration du moment pour déclamer, accentuer et jouer leurs rôles tragiques. Les chanteurs dramatiques qui sont en même temps des acteurs au jeu pathétique et vrai, s'inspirant de la vérité historique et du caractère des personnages, sont des artistes rares et des interprètes précieux, car par eux l'œuvre musicale est mise en relief dans son véritable jour, et le public dilettante a la conscience du vrai beau.

Une belle voix, du style, le sentiment juste de l'interprétation, ne sont pas les seules qualités nécessaires à un chanteur dramatique. L'artiste de théâtre, à qui l'on confie un rôle à créer, doit se transfigurer, cesser d'être lui pour vivre de la vie du personnage. Il doit, en le reproduisant, devenir le type parfait, l'exemplaire idéal rêvé par le poète. Il doit, en étudiant ses récits, méditer les paroles, en chercher l'expression vraie, la déclamation la plus naturelle. La pensée, la réflexion, l'esprit, doivent guider le goût du chanteur qui, pour un instant, oublie la phrase mélodique pour ne se préoccuper que de la vérité déclamatoire.

Chanteur et acteur, il doit donner au rôle créé toutes les conditions de la réalité vivante, être pour le compositeur dramatique dont il est l'interprète, l'émule du virtuose inspiré, qui met toute son âme dans l'exécution du morceau qui doit affirmer sa réputation. Que

Digitized by Google

l'artiste dramatique soit Nourrit ou la Malibran, Talma ou Rachel, il doit étudier avec un soin extrême le caractère du personnage qu'il représente, il doit le comprendre, se l'approprier, s'y incarner.

Rien ne doit être abandonné à l'inspiration du moment : la voix, l'accent, le sentiment, tout doit être étudié, mais aussi, les jeux de physionomie, le geste, la démarche, l'harmonie des mouvements : et pourtant toutes ces qualités réunies dont l'ensemble est indispensable pour donner la mesure juste, le caractère du rôle, sont insuffisantes et lettre morte, si elles ne sont animées, illuminées par l'âme de l'artiste, par ce foyer chaleureux qui transmet aux auditeurs l'étincelle électrique, qui communique l'enthousiasme, et fait que les auditeurs s'unissent de cœur aux sentiments, aux émotions, aux élans inspirés de l'interprète, qui vraiment alors possède le génie de son art.

Digitized by Google

DE L'ÉDUCATION SPÉCIALE PROFESSIONNELLE

Le développement bien ordonné des qualités physiques, intellectuelles et morales de l'enfant, de l'adolescent, et les soins attentifs qui lui sont consacrés dans ce triple but, représentent la grande œuvre de l'éducation. Tout y prend une importance extrême ; rien ne doit être abandonné à la fantaisie, au caprice ou à l'esprit de routine. Mais, toutes les natures ne sont pas également douées, les dispositions innées ne sont pas départies dans la même mesure, les niveaux d'intelligence sont très différents, et le maître consciencieux à qui est dévolue la noble tâche d'instruire et de guider la jeunesse, doit sérieusement tenir compte de ces différences de tempérament, plus sensibles chez les artistes que dans toute autre classe d'élèves.

S'il est vrai de dire, dans une certaine mesure, que l'enfant sans éducation est un corps sans âme, cet axiome est d'une exactitude absolue pour l'enfant voué à une carrière artistique et privé de l'éducation professionnelle, indispensable pour développer ses facultés natives. Le

Digitized by Google

désir ardent d'apprendre, le sentiment juste du beau, l'imagination éveillée, sont des indices certains d'aptitude. Mais une bonne organisation, tout exceptionnelle qu'elle puisse être, a besoin d'être façonnée par un maître qui, en respectant les qualités individuelles, dirige l'intelligence vers l'admiration et l'imitation des beaux modèles, forme le goût par l'analyse raisonnée des chefs-d'œuvre, et donne en premier lieu à l'élève qu'il enseigne, les principes élémentaires, l'éducation technique et tous les procédés et moyens usités pour en faire un habile praticien possédant à fond le mécanisme de l'art, mais visant aussi le côté idéal et poétique, suivant l'instruction acquise et les moyens d'exécution à son avoir.

La recherche du vrai et du beau est le champ de l'exploration artistique ; vers ce but suprême doit être dirigée l'éducation des enfants que leurs facultés spéciales, leurs dons naturels, leur vocation, incitent à suivre la belle carrière des arts. On affirme assez généralement qu'il n'y a pas de principes absolus pour le goût et l'imagination, tel n'est pas notre avis ; il n'y a pas de lois immuables pour commander aux forces mystérieuses qui inspirent et dirigent la création de l'artiste, mais nous croyons qu'une longue expérience, l'habitude de l'analyse, la recherche constante du juste, de l'expression vraie, du beau idéal, doivent guider dans la

Digitized by Google

bonne voie, développer et former le goût, empêcher les écarts d'imagination. Il est indispensable, quels que soient l'art étudié et l'école suivie, de poser les bases d'une éducation professionnelle méthodique, progressive, passant alternativement de la théorie aux procédés d'exécution, par l'analyse des œuvres des maîtres. Nous avons entendu affirmer sérieusement, par des critiques de bonne foi, que la dégénérescence des œuvres d'art, leur manque d'originalité, étaient dus à l'enseignement *routinier*, réglementaire des écoles. « Les maîtres, disent-ils, transmettent à leurs disciples les principes traditionnels, les errements précédemment suivis par eux ; l'art qui doit vivre, s'élever, grandir par les efforts individuels, s'immobilise, se momifie, perd toute originalité. » Mais, répondrons-nous à ces critiques sincères, pourquoi poser comme règle absolue que des maîtres intelligents et de haute valeur, amoureux, eux aussi, des progrès réalisables, imposent à leurs élèves le renoncement à leur individualité pour ne voir, ne sentir et n'exprimer que des idées qui sont le reflet des sentiments de leurs maîtres ?

Cette appréciation nous paraît, sinon contraire à la vérité absolue, du moins considérablement exagérée. L'enseignement de Chérubini a-t-il détruit l'individualité d'Auber et d'Halévy. Le sage Le Sueur a-t-il éteint les romantiques.

Digitized by Google

ardeurs de Berlioz. Gounod, F. David, Saint-Saens, Massenet, Réber, ont-ils été atrophiés par l'enseignement scolastique? Pour bien expliquer notre sentiment sur cette thèse si souvent controversée, disons qu'il est une heure d'éclosion dans la création des œuvres d'imagination où l'artiste, sûr de lui, possédant à fond tous les procédés qui lui ont été enseignés, rompt avec les traditions étroites, exprime ses idées d'après les principes admis du beau et du vrai, mais en obéissant, avant tout, à son sentiment personnel.

Les écrivains et les artistes les plus renommés, ceux dont l'individualité géniale s'est le plus affirmée, ont toujours à leurs débuts procédé du style de leurs maîtres. Cette filiation indéniable est facile à établir en comparant la facture, la forme et la nature même des idées des maîtres; mais les disciples deviennent plus tard maîtres originaux à leur tour. Les noms illustres des littérateurs, des peintres et des musiciens qui ont fait école, soit par l'enseignement, soit par la production d'œuvres d'art servant de types, de modèles aux jeunes maîtres désireux de suivre la voie tracée et de continuer la tradition en observant le même style, est consigné soit dans l'*histoire des peintres* soit dans la *biographie universelle des musiciens*. Des critiques ingénieux ont mainte fois établi cette généalogie curieuse.

Digitized by Google

Il est facile de formuler en lois primordiales, absolues, s'appliquant indistinctement à tous les arts, les principes qui constituent le beau idéal, cette étoile lumineuse qui est le phare de l'artiste cherchant fièvreusement la réalisation poétique, expressive et vraie de sa pensée. Pour tout homme qui veut devenir artiste, qu'il s'agisse de poésie, de peinture, de musique, de statuaire ou d'architecture, il importe d'abord de posséder parfaitement et très méthodiquement toutes les connaissances, procédés et moyens qui sont l'outillage de l'art et servent à exprimer exactement l'idée voulue, classée dans l'imagination de l'artiste créateur. Si nous nous arrêtons un instant aux principes particuliers à la musique moderne, telle qu'elle est enseignée, pratiquée, étant de nos jours un art indépendant, automone, pouvant vivre de ses seuls éléments, sachant intéresser, charmer, émouvoir, sans être obligé d'emprunter ses effets aux autres arts dont il était le tributaire à ses origines, on peut rigoureusement affirmer que le but vers lequel doit tendre une éducation spéciale, ayant la musique pour idéal, est de concentrer dans la main et dans la pensée de l'artiste tous les moyens usités pour la transmission écrite, vocale ou instrumentale des pensées musicales, que renferme une œuvre. Il importe donc, avant de penser à l'enseignement supérieur, à l'expression, au style, à une brillante exécution, aux études

Digitized by Google

d'harmonie et de composition idéale, qu'un musicien dont l'éducation professionnelle a été bien dirigée, puisse lire et écrire la langue des sons avec une grande facilité, et aussi avec la certitude de traduire littéralement la pensée musicale et expressive du compositeur qu'il interprète, ou encore son inspiration personnelle, s'il est assez bien doué, assez éduqué, pour produire et créer par lui-même.

L'éducation professionnelle de l'artiste, si grande que soit l'habileté acquise est, à notre avis, insuffisante, s'il ne possède en même temps que le savoir technique et spécial, des connaissances générales sur l'histoire, la philosophie, l'esthétique, s'il n'est guidé par les grands principes de saine morale, de haute raison qui élèvent le cœur et l'esprit. Il est, malheureusement, deux excuses trop réelles au manque de culture intellectuelle chez quelques artistes dont le nombre va chaque jour diminuant : c'est, en premier lieu, le temps considérable réclamé par les études spéciales, puis, souvent, l'obligation impérieuse de consacrer à un travail rémunéré le temps qui, sans cela, serait indubitablement réservé à l'étude de l'histoire ou aux belles lettres. Constatons, à l'honneur de la génération artistique présente, qu'elle compte parmi ses virtuoses les plus éminents, des musiciens vaillants se servant de la plume aussi habilement que de l'archet, des écrivains de style, des lettrés, des

Digitized by Google

érudits. Nommons nos collègues Sausay, Delsdevez, Dancla, Armingaud. C'est un honneur, pour les compositeurs français, d'avoir compté F. Halévy au nombre des secrétaires perpétuels des beaux-arts à l'Institut.

Berlioz était, lui aussi, un lettré, un écrivain de race ; Eug. Gauthier, ce regretté professeur d'harmonie, qui a précédé Bourgault-Ducoudray dans la chaire d'histoire de la musique au conservatoire, était un conteur d'un esprit charmant. Ses études fantaisistes sur l'art ancien avaient un grand charme et étaient surtout très originales. J'ai nommé quelques musiciens en omettant à dessin les érudits historiens de l'art musical, dont j'ai eu plusieurs fois à citer les splendides travaux rétrospectifs, mais je ne puis oublier deux maîtres illustres, le peintre de l'Algérie, Fromentin, dont l'ouvage sur les grands maîtres flamands est un chef-d'œuvre, et l'architecte Garnier, qui, lui aussi, a disserté sur son art avec toute la fermeté de style que donne la conviction guidée, éclairée par une grande science.

Un peintre d'histoire ne possédant aucun document authentique relatif aux faits qui rentrent dans le cadre de sa composition, ignorant la date précise, le lieu où les événements se sont passés, n'ayant pas de notions exactes sur l'âge, le caractère, la physionomie morale des personnages représentés par lui dans des costumes de fantaisie, serait un artiste aussi peu sérieux

Digitized by Google

qu'un paysagiste improvisant dans son atelier, sans études préalables d'après nature, des points de vue, des perspectives, vallons ou cours d'eau n'existant que dans son imagination, mais qu'il affirmerait être la reproduction de sites qu'il désignerait au besoin. Il faut avant tout être sincère et vrai, mais pour cela il importe de posséder non seulement tous les procédés de l'art, mais aussi toutes les connaissances qui les rattachent, et certes l'étude de l'histoire, celle de l'humanité et la philosophie de l'art, sont tout à fait indispensables.

La vérité historique, la couleur locale, la physionomie des personnages mis en scène et du sujet traité, exigent donc, de la part du peintre, des recherches sérieuses et très minutieuses, si, artiste consciencieux et scrupuleux, il tient à donner à son œuvre, dans l'ensemble comme dans les accessoires archaïques, la sincérité d'une page d'histoire. Pour l'architecte qui réédifie un monument d'une époque déterminée, l'unité de style, le caractère de l'ornementation, l'harmonie d'ensemble, la forme traditionnelle, sont des éléments premiers de vérité suivant l'appropriation exclusive de la construction.

De nos jours, on attache une importance très grande à la vérité historique, à la physionomie réelle des faits ; les écoles réalistes et spiritualistes diffèrent sur les moyens à employer pour

Digitized by Google

exprimer la *pensée*, l'*idée*, mais s'accordent sur le but visé, la recherche du vrai, du réel. Seulement, les idéalistes entendent le *vrai* et le *beau* différemment. Nos critiques d'art, si judicieux dans leurs analyses et leurs études sur les tendances diverses de nos écoles, ne manquent jamais d'anathématiser les artistes qui sacrifient la vérité à leurs caprices fantaisistes. L'imagination et le génie sont-ils enchaînés et perdent-ils leur essor en restant fidèles à la vérité ? Idéaliser un modèle n'est pas mentir à la vérité, mais l'embellir, l'ennoblir.

Les déclassés, victimes de l'aveugle fortune, qui s'improvisent artistes sans avoir l'instruction nécessaire pour enseigner, sont méritants et dignes d'intérêt, mais malheureusement pour leurs disciples, ce qu'ils recherchent avant tout, ce qu'ils demandent à la profession, ce sont des moyens d'existence. Pour ces nobles mendiants de l'intelligence, l'art devient un métier, lucratif, quelquefois, mais trop souvent mal pratiqué. Loin de nous la pensée d'exprimer un blâme pour les natures vaillantes qui demandent à un travail professionnel la possibilité de vivre honorablement et d'élever leur famille ; nous connaissons plusieurs de ces courageux amateurs, devenus artistes, et acceptant avec une grande fermeté d'âme la lutte de tous les jours contre l'implacable mauvaise fortune ; et pourquoi ne pas le dire hautement, plusieurs, par leur talent

Digitized by Google

spécial, par leur instruction et leur éducation, possèdent une réelle supériorité sur des artistes de profession. Mais ce n'est pas, à vrai dire, la loi générale, le plus grand nombre est au-dessous d'un savoir moyen.

L'éducation professionnelle et un long noviciat dans l'enseignement nous paraissent les qualités indispensables pour transmettre l'instruction reçue. Il faut savoir expliquer une vérité artistique de plusieurs manières pour la faire comprendre; de longues années d'expérience sont nécessaires pour former un bon professeur, même élémentaire; si les progrès rapides dépendent des premiers commencements, des bonnes habitudes prises, du mode de travail suivi, il est encore indispensable d'aimer l'art et la jeunesse, avoir foi dans sa mission pour embrasser la carrière du professorat. Il ne suffit pas d être habile dans son art; pour enseigner, il faut aussi posséder le don de persuasion.

Nous venons de le dire, l'éducation professionnelle, si habilement conduite qu'elle soit, nous paraît insuffisante pour former de vrais artistes ayant un culte pour le vrai et le beau, aimant l'art pour les jouissances poétiques et idéales qu'il donne à ses élus visant la perfection; qu'il ssoient virtuoses, professeurs ou compositeurs, pour tous ceux qui aiment l'art et le servent avec la ferveur d'une religion, il im-

Digitized by Google

porte que l'éducation intellectuelle et morale, l'instruction et les connaissances variées, viennent s'ajouter à l'éducation professionnelle. Si l'artiste est supérieur au vulgaire par ses aptitudes et son savoir spécial, par son intelligence ouverte à tout ce qui est beau, par la générosité de ses sentiments, vibrant à tout ce qui est noble, élevé et grand, il importe aussi qu'il soit au moins l'égal en connaissances usuelles des gens du monde, trop souvent persuadés que l'artiste, en dehors de la sphère d'activité qui est sa profession, manque d'instruction, ignore les notions élémentaires des sciences et des lettres, de l'histoire et de la poésie.

Il n'est donné qu'à quelques artistes privilégiés d'être polyglottes, héllénistes comme Gevaert, lettrés, érudits comme Fétis, savants et philosophes comme Barbereau, universels dans les sciences et les arts comme Meyerbeer, écrivains charmants comme Mendelsshon, esprits délicats, souples et déliés comme Auber; mais, ce que nous désirons pour les jeunes et chers adeptes de l'art qui nous ouvre les sanctuaires de l intelligence, c'est qu'ils s'en montrent dignes, sinon en pratiquant les autres arts, du moins en les comprenant et en les admirant tous.

Digitized by Google

DES QUALITÉS DE STYLE QUE DOIVENT POSSÉDER ÉLÈVES ET VIRTUOSES

Disons tout d'abord, pour faire la part du maître, qu'un bon professeur doit être éclectique, posséder une instruction technique très complète, n'ignorer aucun des procédés spéciaux qui forment l'outillage de l'art, et n'avoir aucune prévention d'école. Il doit réunir à la connaissance parfaite des différents styles, un discernement tel, qu'il puisse, en habile praticien, modifier son enseignement suivant les aptitudes et les dispositions natives de chaque élève. Il doit surtout se souvenir que le charme de l'instruction consiste à intéresser l'élève, mêler à propos l'agréable à l'utile, et former le goût par des analyses raisonnées, n'ayant rien d'amer, ni d'indigeste. Le professeur qui connaît bien tous les secrets de son art et unit à la science la vocation de l'enseignement, doit avoir une doctrine basée sur les principes du vrai et du beau, exempte de préjugés et d'esprit de routine.

C'est un défaut capital chez un maître, quelle que soit son habileté, que de proposer son goût

Digitized by Google

particulier comme règle, comme modèle à ses élèves, ce goût pouvant être quelquefois exclusif ou en contradiction avec d'autres principes reconnus. Guider l'intelligence et développer le sentiment sans jamais substituer son expression personnelle, telle est la pensée qui doit guider le maître.

L'élève dont l'unique préoccupation est d'exprimer ce que le professeur lui inspire, perd son individualité, celle d'être lui-même, se condamne à être souvent faux, ou à côté du vrai. Le professeur (1) ne doit jamais forcer les moyens de l'élève, ni permettre l'étude de morceaux qu'il est incapable de perfectionner. Procéder de la sorte est un sûr moyen de désapprendre.

Cette instruction de l'élève à un travail exact, correct, minutieux, n'est que sa première étape dans la voie du bien, son goût plus formé, son exécution plus assurée, permettant au professeur dévoué et désireux de le faire progresser, d'employer, l'heure étant venue, des moyens d'un ordre plus élevé. Sans rien négliger de la technique de l'art et des procédés qui peuvent donner plus de fermeté et de bravoure au mécanisme, le maître expérimenté, certain de l'effi-

(1) Voyez mes *Conseils d'un professeur*, l'ouvrage de F. Le Couppey, celui de Mlle Parent et les traités de M. Lussy, de M. F. Richert.

Digitized by Google

cacité de sa méthode et de la pureté de sa doctrine, fera souvent appel au raisonnement, à l'esprit d'analyse, au sentiment personnel de son disciple. Il ira au-devant de la discussion sur les mérites particuliers à chaque style, il guidera le jugement, fera disparaître les hésitations, ouvrira enfin l'esprit et l'intelligence de son élève au sentiment du beau, à sa parfaite compréhension. C'est ainsi que doivent se faire les bonnes éducations artistiques ou celles des amateurs désireux de savoir.

Du côté des virtuoses, il importe de poser en principe que, l'exécution d'un morceau étant la traduction sensible, vivante, d'une œuvre écrite, les interprètes respectueux de la pensée des maîtres subordonnent toujours leur sentiment personnel à la vérité d'expression et au style des œuvres qu'ils exécutent. Il y aurait, en effet, manque de tact, d'esprit et de goût, à fausser le caractère d'une composition sous prétexte de l'effet à produire; mais l'interprétation traditionnelle d'une œuvre n'assujettit pas servilement l'âme de l'artiste, ne s'oppose nullement aux élans de sensibilité et d'expression que lui dicte son cœur, à ceux, du moins, qui s'harmonisent avec l'esprit du compositeur, qu'un virtuose habile doit deviner et transmettre à ses auditeurs avec la foi et la passion de l'enthousiasme. L'exécution ainsi comprise est toujours certaine d'intéresser et d'émouvoir, car c'est

Digitized by Google

l'assimilation exacte de l'œuvre par l'interprétation poétique d'un vrai musicien.

L'interprétation idéale d'une œuvre est donc celle qui s'harmonise le mieux avec le caractère et le sentiment de l'idée musicale ; les virtuoses qui visent la perfection doivent avoir, au suprême degré, l'intelligence du vrai et du beau. Le goût, la sensibilité et la possession des effets, ne suffisent pas pour traduire avec une réelle supériorité des inspirations de caractères très différents, et qui exigent des qualités d'interprétation très distinctes. Il importe, avant tout, que l'artiste, en s'identifiant à l'esprit et au style particulier à chaque maître, conserve un sentiment juste et bien pondéré de l'expression, se garde de toute exagération, phrase avec ampleur, évite les minuties, équilibre l'intérêt en mettant bien en lumière la pensée principale, et en laissant dans l'ombre les idées accessoires.

C'est la loi des contrastes et aussi celle de la variété dans l'unité, principes communs à tous les arts. Cette entente raisonnée et bien équilibrée des effets, unie au style personnel, à la vérité d'expression du virtuose, constitue une belle interprétation ; l'art de traduire en la poétisant, en l'idéalisant, la pensée des maîtres. La locution si usitée de *créer un rôle*, de composer un rôle, qui s'applique le plus souvent à l'idée d'un personnage de théâtre représenté par un artiste dramatique, trouve son équivalent

Digitized by Google

dans la traduction par un virtuose d'une œuvre vocale ou instrumentale. La parfaite interprétation d'une composition musicale exige un ensemble de qualités au moins égales à celles du créateur habile d'un rôle.

Il suffit, pour s'en convaincre, d'énumérer les nuances tranchées ou délicates que peut demander la bonne diction d'une œuvre dont le style peut être gracieux, élégant, expressif, tendre, noble, héroïque, réclamer de la délicatesse, de l'esprit, de la sensibilité, de l'énergie et de la puissance, enfin un sentiment assez juste d'appréciation et d'assimilation qui permette à l'artiste de traduire avec une naturelle vérité ces gammes de tonalités si variées. Sans préférence aucune et sans partialité préconçue, nous croyons fermement que le virtuose capable d'éveiller en nous, sans le secours de la parole, et par le charme persuasif de ses accents, les émotions correspondantes aux affections diverses que nous venons d'énoncer, sera non seulement un grand artiste, mais aura un don d'expansion égal, sinon supérieur, à l'artiste dramatique récitant une poésie dont la pensée commande et porte avec elle l'expression.

Digitized by Google

DES QUALITES QUE DOIT AVOIR LE COMPOSITEUR

Une forte éducation technique et la possession entière, absolue, des moyens et procédés enseignés par des maîtres habiles, expérimentés, est l'outillage premier, indispensable à tout musicien qui se croit destiné à devenir compositeur. Mais cette éducation spéciale, qui n'est que la syntaxe de l'art d'écrire, est tout à fait insuffisante, si de nombreuses connaissances accessoires, des qualités et des aptitudes très diverses, ne viennent compléter, fortifier le savoir scolastique, en général trop limité dans les bornes étroites de la pratique des formules usitées.

Être très bon harmoniste, savoir à fond toutes les ressources du contre-point, écrire avec facilité et élégance pour les voix et les instruments, en posséder le mécanisme, en bien connaître les effets, les propriétés sonores, disposer avec ingéniosité les timbres variés de l'orchestre, sont bien des aptitudes très appréciables pour qui veut suivre la carrière du compositeur; mais formuler ses idées avec clarté

Digitized by Google

dans une langue correcte, n'est encore qu'une éducation professionelle tout à fait insuffisante, si le musicien qui veut justifier dignement du titre de compositeur n'ajoute à ce savoir d'école quelques-unes des qualités que nous allons énumérer.

Tout d'abord, un compositeur qui n'est pas doué d'imagination, qui manque d'idées, d'invention, qui n'a pas la fièvre de produire, de créer, pourra être un excellent musicien, érudit et de bon conseil, mais ne peut être classé dans la famille des compositeurs.

L'imagination pour le musicien, c'est le foyer interne qui bouillonne et s'épanche en pensées harmonieuses, en suaves mélodies. Pour le peintre ou le statuaire, c'est la vision mystérieuse qu'il contemple au fond de son âme, et reproduit sous des formes sensibles en idéalisant sa pensée ; pour le poète et le romancier, l'imagination, c'est la puissance créatrice d'idées nouvelles, c'est le charme de la pensée unie au don d'invention. Les artistes sans imagination peuvent être d'habiles *praticiens*, mais ne deviendront jamais des *créateurs*. L'étincelle divine, la flamme fécondante leur faisant défaut, ils ne produisent jamais d'œuvres originales destinées à vivre. Le nombre de ces soi-disant créateurs sans idées est malheureusement pour l'art, considérable, et nuit fort au progrès.

Il faut nourrir et féconder l'imagination, et

Digitized by Google

pour cela il importe de meubler chaque jour la mémoire de richesses nouvelles. Il faut lire beaucoup, non pour s'assimiler les qualités individuelles, originales des maîtres, mais pour posséder tous les secrets de leur style sans jamais tomber dans le plagiat ou dans les réminiscences, dont rarement la transparence échappe aux oreilles exercées. Grâce à la lecture et à la mémoire, il se fait à notre insu, dans notre cerveau, un travail intellectuel qui très souvent produit les meilleurs résultats. De la fusion des idées surgissent des pensées nouvelles et vraiment originales, malgré l'influence latente des causes premières. Il importe donc de ne pas laisser tarir la source de l'imagination, mais de l'entretenir toujours vive et féconde par des lectures musicales et littéraires. L'artiste qui vit rigoureusement enfermé dans son art se prive de puissants moyens d'action. Le compositeur qui cherche l'inspiration et n'écrit pas à froid les œuvres qui visent la passion et les sentiments émus, doit être naturellement porté à l'enthousiasme, cette vive exaltation d'âme qui donne la vie, l'accent vrai à l'idée musicale. Mais cette fièvre créatrice doit pourtant être tempérée par une qualité d'un ordre très différent. L'esprit de pondération, de mesure, qui empêche le compositeur d'outrepasser le but, de tomber dans l'exagération du sentiment exprimé, dans des développements excessifs qui

Digitized by Google

détruisent l'effet juste par des redites inutiles, Cette qualité d'appréciation et de critique raisonnée sur soi-même est particulièrement précieuse pour les œuvres théâtrales, qui doivent éviter soigneusement les longueurs qui nuisent à l'action scénique.

La juste pondération des phrases équivalentes, la stricte observation des lois d'équilibre dans les développements des idées, enfin l'art de réunir et de relier d'une manière intéressante, ingénieuse, les différentes périodes qui concourent à l'unité d'une œuvre, deviennent aussi des qualités essentielles et de premier ordre s'il s'agit de la composition de sonates, de concertos et de symphonies. Dans ces ouvrages, dont le style doit être ferme et châtié, chaque morceau a bien sa forme caractéristique et distincte ; mais ces différentes parties doivent rester dans des proportions relatives pour conserver un harmonieux équilibre à l'ensemble de l'œuvre.

Nous l'avons déjà dit, nous le répétons encore, les fortes études spéciales techniques, théoriques et pratiques, sont impérieusement nécessaires au musicien qui veut écrire correctement, composer une œuvre de réelle valeur. Mais l'enseignement indispensable et si rigoureusement utile pour qui veut posséder l'outillage et les connaissances usuelles de l'art, reste tout à fait impuissant pour donner l'imagination, l'inspi-

Digitized by Google

ration, l'expression vraies, toutes choses qui caractérisent le style des maîtres. Il n'existe pas de méthode pour avoir des idées et créer des œuvres originales, personnelles. Avoir du style est bien, mais avoir un style individuel, c'est le don rare et précieux que possèdent seules les natures privilégiées, les artistes marqués du sceau divin.

Plus spécialement, un compositeur dramatique doit être assez lettré pour juger en connaisseur la valeur réelle d'un livret, en signaler les défauts, au besoin collaborer à l'œuvre de son librettiste. S'il n'est poète, il doit avoir le sentiment de la poésie et bien connaître le mécanisme de la versification. Enfin, si tous les compositeur smusiciens ne sont pas tenus d'être savants et érudits comme Fétis, Barbereau et Gevaert etc., etc., et s'ils n'écrivent avec la verve satyrique de Berlioz, le charme d'Halévy, l'esprit d'Adam, en philosophes comme Grétry, il est impérieusement nécessaire qu'ils possèdent tous les éléments d'une sérieuse éducation littéraire.

Nous aurions peine à comprendre un auteur dramatique ou lyrique traitant un sujet historique, et n'ayant pas, avant d'écrire son œuvre, vécu la vie, respiré l'air ambiant des personnages qu'il fait agir, parler et chanter. C'est en s'inspirant de cette pensée, vérité fondamentale du théâtre, que Rameau, Gluck, Sachini, Grétry,

Digitized by Google

Meyerbeer, Halévy ont écrit leurs admirables drames lyriques. C'est en suivant la même voie, que Corneille, Molière, Racine et nos auteurs modernes, Hugo, Dumas, Musset, ont doté la scène française de leurs créations si vivantes, si vraies. La plupart des compositeurs de l'école moderne, imitant en cela l'exemple donné par d'illustres devanciers, dirigent eux-mêmes l'exécution de leurs œuvres symphoniques et dramatiques. Tous n'ont pas la même fermeté de main ni l'habileté voulue pour plier l'orchestre à leurs intentions, à leurs nuances. Verdi, Litolff, Gounod, conduisent l'orchestre avec un art merveilleux : car il faut tout à la fois une grande précision et une grande souplesse pour faire mouvoir les ensembles et mettre en relief les détails si variés qui concourent à l'effet général. Reyer, Massenet, Guiraud, Joncières, Godard, Delibes, ont mainte fois pris le bâton de mesure et guidé l'orchestre ; mais, à vrai dire, cet usage, qui prédomine depuis quelques années, nous semble une flatterie directe au public, obligé de se montrer bienveillant et sympathique à l'auteur qui sollicite son suffrage par un acte de déférente courtoisie.

Le compositeur, qui a l'ambition très louable de progresser, de produire des œuvres plus parfaites, doit être premier à reconnaître les défectuosités, ou les parties faibles de ses ou-

Digitized by Google

vrages. Critique judicieux et sévère, il doit à chaque production nouvelle affirmer un effort marqué vers l'idéal.

L'art musical moderne compte à son avoir bon nombre de compositeurs de savoir et d'un grand mérite, dont les œuvres consciencieuses, habilement écrites, sagement édifiées, méritent de fixer l'attention des amateurs de goût et justifient des succès d'estime; mais les compositeurs originaux, ayant un mode d'expression particulièr, des idées neuves, portant toutes un cachet de facture, possédant un style individuel, un coloris spécial, sont bien rares. Les nommer est inutile, leurs œuvres les désignent clairement; mieux vaut donc admirer, applaudir, et réserver notre jugement sur le mérite relatif d'ouvrages moins appréciés. Aussi bien n'avons-nous aucun devoir de classement, contentons-nous de dire que si le génie a droit aux enthousiasmes passionnés, les maîtres de talent ont droit à l'estime et à l'analyse raisonnée. Leur part est encore belle, car si les compositeurs géniaux font les grands élans du public, les autres font son éducation artistique de tous les jours.

Digitized by Google

DE L'OPERA MODERNE ET DE SES ÉLÉMENTS

Les auteurs de scénarios, les paroliers, écrivait Castil-Blaze, réservent dans leurs poèmes une large place aux divertissements chorégraphiques. Tout en agrandissant le cadre des anciens opéras féeriques, mythologiques, des pastorales et des divertissements héroïques, ils ont continué la tradition ; le drame musical moderne est devenu historique, religieux, légendaire ; les dieux du paganisme se sont évanouis, les demi-dieux et les héros de l'antiquité nous font sourire, nous avons notre vie, et seuls les événements connus ont la puissance de nous intéresser. Wagner aura été un des derniers à chercher dans les légendes allemandes du moyen-âge les sujets de ses scénarios.

Le drame lyrique moderne, le grand opéra, tel qu'on le représente actuellement à l'académie nationale de musique, est à l'heure présente l'expression la plus complète des progrès réalisés en France depuis cent cinquante ans. Nous avons déjà fait un rapide exposé his-

Digitized by Google

torique des évolutions, des transformations et des révolutions accomplies sur la scène de l'opéra français depuis sa fondation jusqu'à nos jours. D'abord imitateurs des Italiens, qui avaient importé en France leurs drames, copiés au début sur l'art grec, nous possédons enfin, depuis Lully et Rameau, un art lyrique français, et si notre scène nationale accueille généreusement et fête avec enthousiasme les compositeurs dont le génie est européen, nous avons, grâce aux progrès accomplis depuis plus d'un siècle, des chefs-d'œuvre français à mettre en regard des ouvrages des grands maîtres italiens et allemands.

Il faut pourtant l'avouer sans fausse honte, l'art musical dramatique moderne doit ses plus éclatants succès aux compositeurs étrangers qui ont doté le grand opéra de leurs ouvrages. *Guillaume Tell*, *Moïse*, *le Comte Ory*, *Fernand Cortez*, *la Vestale*, *la Favorite*, *Robert le diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *l'Africaine*, *Don Carlos*, *Aïda*, ont illustré notre grande scène lyrique, et sont encore au répertoire ou dans le souvenir de tous les dilettantes de notre génération. Mais, en rendant un hommage reconnaissant aux musiciens illustres qui ont enrichi notre scène de leurs chefs-d'œuvre, nous demandons aux musiciens et aux hommes de bonne foi qui peuvent apprécier la diffé-

Digitized by Google

rence des écoles étrangères et françaises, si *Guillaume Tell* est un ouvrage de style italien, si *Robert*, les *Huguenots* et le *Prophète* ont la couleur germanique, enfin si la partition de *Don Carlos* est dans le sentiment habituel de Verdi. Tous les juges sans parti pris reconnaîtront que ces ouvrages appartiennent au génie français par l'esprit, par le sentiment et le caractère déclamatoire, par l'expression et la vérité scénique. Oui, l'on admire la main exercée, facile, inspirée des maîtres italiens, leur habileté toute spéciale dans la belle ordonnance des voix, et dans les élans de chaude inspiration, oui, le grand ciseleur, le mosaïste de génie qui a nom Meyerbeer, a su imprimer son cachet de puissante individualité dans la façon merveilleuse dont il s'est assimilé les styles italien, allemand et français, mais nous l'affirmons en toute conscience, ces grands maîtres d'outre-Rhin et d'outre-monts sont devenus français, ont écrit de la musique française, du jour où ils ont composé pour notre académie nationale.

C'est un fait indéniable tout à la gloire de la souplesse de génie des maîtres étrangers, mais qui prouve aussi l'existence d'un style musical national, reconnu par tous les compositeurs. Les partitions de Méhul, Boïeldieu, Auber, Adam, Halévy, Hérold ont obtenu de grands et durables succès en Allemagne et en Italie.

Ne dénigrons pas à plaisir notre génie natio-

Digitized by Google

nal, nous possédons des artistes de grand talent dont les œuvres confinent le génie. *La Muette*, *la Juive*, *Charles VI*, *la Reine de Chypre*, *Faust*, *le Tribut de Zamora*, *la Reine de Sabba*, *Hamlet*, *Francesca di Rimini*, sans oublier *le Roi de Lahore* et *Henri VIII* attestent victorieusement que notre nation est bien organisée pour la musique et le grand art.

Nous ne traiterons pas dans cette étude consacrée au drame lyrique, du genre spécial de l'opéra comique, nous ne pouvons pourtant nous dispenser de rappeller qu'un pays qui a produit des centaines de partitions, dont bon nombre sont des chefs-d'œuvre, des modèles de style et de grâce, d'esprit et d'inspiration, ne peut se reconnaître inférieur et moins bien doué pour la musique que ses voisins. Seuls les esprits chagrins, les Cassandres de la critique, se lamentent et répètent sur tous les tons que l'art français n'existe pas, que nous sommes incapables des grandes conceptions, que nous ne ferons jamais que de petite musique, pauvre en mélodie et sans développements symphoniques.

La France est riche et féconde en hommes de talent; les œuvres de nos grands artistes ont pour elles le charme, la distinction, l'expression, l'élégance qui sont la caractéristique de notre race impressionnable, vivace, qui se distingue entre toutes par la spontanéité et l'esprit. Les airs populaires de Bretagne et

Digitized by Google

d'Auvergne, de Provence et de Béarn, sont variés de rhythme, naïfs et gracieux, d'allure vive ou languissante, et ne le cédent pas en originalité aux barcarolles ni aux boléros. Nous avons dit depuis longtemps adieu au genre démodé de la romance; elle a été remplacée par les mélodies et les Lieder d'un sentiment musical plus élevé; il n'en est pas moins certain que les innombrables romances et nocturnes qui ont popularisé le goût de la musique en France pendant plusieurs siècles, sont un indice du goût national pour les idées franchement mélodiques.

Le secret merveilleux du traitement par la musique des passions mauvaises, est malheureusement perdu, mais fût-il conservé ou retrouvé dans les documents de l'histoire de la musique grecque, nous ne sommes plus assez vertueux, assez croyants pour en ressentir les précieux effets. De nos jours, l'influence moralisatrice des orphéons, des sociétés chorales, fanfares et harmonies, dont le nombre s'accroît chaque année avec une louable émulation, popularise le goût de la musique en enseignant peu à peu les éléments de lecture de la langue des sons. Dans quelques centres et milieux importants, l'éducation est plus avancée, et permet aux sociétés musicales l'étude d'œuvres de haute valeur qui initient les musiciens dilettantes au sentiment du beau. Mais ces réunions nombreuses,

Digitized by Google

ces *festivals*, où chaque société, sous la direction de maîtres dévoués, rivalise d'ardeur et souvent d'habileté pour l'exécution de morceaux étudiés, ou de pièces de lecture à vue, ne font pas progresser l'art, mais le vulgarisent. Il ne faut pas l'oublier, l'art pur, par ses tendances idéales et son essence éthérée, est essentiellement aristocratique ; il est le partage des âmes d'élite, délicates, sensibles, et nullement à la portée des masses, dont l'éducation incomplète, à peine ébauchée, ne peut apprécier la belle facture, l'harmonie, l'ensemble et les détails bien ordonnés d'un chef-d'œuvre. Le peuple est généralement impressionné par les effets grandioses, les sonorités puissantes, par les rhythmes énergiques et les contrastes heurtés. Il s'intéresse aussi, il écoute avec plaisir les mélodies d'une inspiration franche, aux cadences bien accusées, mais il n'éprouve qu'un médiocre plaisir aux cantilènes d'un sentiment tendre et suave, les délicatesses raffinées lui échappent. Le progrès du goût musical est un fait indéniable, l'éducation démocratique se fait chaque jour dans les écoles d'enfants et d'adultes et aussi par l'action des sociétés chorales, mais à vrai dire l'humanité et la civilisation gagneront-elles à la vulgarisation de la musique? Les vertus civiques et les bonnes mœurs prendront-elles plus de fermeté et d'austérité. La devise républicaine *liberté*, *égalité*, *fraternité*,

Digitized by Google

sera-t-elle mieux comprise et surtout mieux pratiquée? c'est aux philosophes et aux moralistes à élucider cette hypothèse, qui touche à la fois une des questions les plus élevées de la *morale* et de *l'art*.

L'éducation musicale a pris depuis longtemps un objectif plus élevé. L'audition fréquente d'œuvres de haut style, aux larges et puissantes inspirations, a développé peu à peu dans le public mélomane l'intelligence du beau. L'étude rétrospective des chefs-d'œuvre anciens, en venant s'ajouter à l'analyse raisonnée des œuvres modernes, a formé le goût musical d'une génération plus forte, mieux préparée aux saines et pures jouissances de l'art.

Une mélodie distinguée, naturelle, d'un contour gracieux, d'un rhythme franc, d'une inspiration sincère, quelquefois cherchée, une pensée musicale clairement exposée, développée dans de justes proportions, en un mot bien équilibrée, dont les modulations, les repos et les cadences sont bien à leur place, doit, pour un musicien tant soit peu exercé, porter avec elle son harmonie; mais, déterminer d'une manière exacte et précise la part d'intérêt qu'il convient de donner à l'harmonie, aux dessins d'accompagnement, est la mission d'un professeur de composition et d'esthétique. Le principe fondamental généralement admis par les compositeurs expérimentés, d'un goût sûr, sans parti pris

Digitized by Google

d'école et de système, veut que les dessins d'orchestre qui servent d'accompagnement à la mélodie, au chant dramatique, conservent à la pensée musicale toute sa transparence, soutiennent le chant sans usurper l'intérêt, quelle que soit l'ingéniosité de l'orchestre, à moins toutefois que dans la symphonie, l'orchestre n'ait à faire prévaloir une action directe, des effets particuliers donnant plus de force à l'expression. En principe, le *respect absolu* dû à la mélodie, à l'idée musicale, à l'inspiration poétique, ne fait place qu'accidentellement à la prédominence de l'orchestre dans le drame musical. L'harmonie, par ses combinaisons sonores parcourant toute l'échelle musicale, par ses accords consonnants et dissonnants, par ses progressions, ses marches, ses enchevêtrements, par son tissu, par sa trame serrée ou espacée, par ses modulations d'une richesse encore indéfinie, par ses effets de douceur ou de puissance, par ses nuances d'une délicatesse exquise, ou d'une énergie vivace, donne au compositeur qui sait l'employer, qui en possède bien tous les secrets, la palette sonore la plus merveilleuse, les couleurs les plus tendres et les plus tranchées, les nuances les plus brillantes et les plus variées. C'est par son action pénétrante, par ses sonorités douces et suaves, par ses accords énergiques et puissants que la musique moderne a tiré ses plus grands effets : mais l'harmonie, privée de l'adjonction du

Digitized by Google

rhythme, et des contours mélodiques, serait un corps inerte et sans âme : La forme, l'esprit, la vitalité lui feraient défaut. Il faut donc unir et fondre dans la plus étroite intimité les trois éléments distincts : la *mélodie,* le *rhythme* et l'*harmonie*, *trinité indissoluble* ayant pour unité la musique même. Ces trois admirables moteurs de l'idée musicale doivent tour à tour *prédominer ou se servir d'auxiliaires*, suivant que l'action particulière de l'un d'eux sera plus nécessaire, plus sensible, saura mieux exprimer la pensée, l'idée musicale.

Le rhythme, par son action déterminée et puissante, par ses combinaisons variées à l'infini, communique l'animation et la vie à l'élément sonore comme à la poésie, qui, sans lui, resteraient inertes et sans élan. Sans le rhythme, la danse et la mimique perdraient tout leur charme.

Le rhythme a une existence à lui, une action particulière qui le rend indépendant. Le frappement régulier du marteau du forgeron, celui des batteurs en grange, les batteries de tambours, le galop régulier du cheval, etc. etc, sont des rhythmes différents. Mais le rhythme est aussi un des éléments constitutifs de la musique, l'auxiliaire précieux et vivifiant de la *mélodie* et de l'*harmonie ;* véritable artère de la vie musicale, il fait battre plus rapidement le cœur, soutient ou anime la mesure, et donne un vif intérêt

Digitized by Google

à la mélodie par la symétrie et la variété des valeurs, des durées. Sans rhythme, les effets les plus saisissants de la musique disparaissent. C'est par lui, par ses mouvements pressés ou ralentis, que se transmettent à nos sens, à notre organisme, à notre âme, enfin, l'impression, l'émotion. *La mélodie*, *l'harmonie* et le *rhythme* sont donc les éléments constitutifs de la trinité musicale. Unis à l'inspiration, c'est tout notre art.

La déclamation musicale notée dans un sentiment juste, vrai, ajoute l'accent vocal à l'expression de la parole et, on ne peut le nier, donne à la diction plus de force et d'énergie. Si le musicien conserve à sa mélopée une exacte similitude, une parfaite analogie avec la pensée poétique exprimée, sans nul doute l'accent déclamatoire ne vieillira pas et restera beau et vrai, malgré le temps et les révolutions du goût. Les admirables chants liturgiques qui se sont conservés purs d'alliage et d'ornement à travers les siècles, nous sont une preuve de la beauté de l'art primitif et de sa grandeur, malgré sa simplicité. Les récits de Lulli, de Rameau, ceux de Gluck, de Piccini, ceux plus modernes de Grétry, de Méhul, d'Halévy, de Meyerbeer, et de l'immortel Rossini, prouvent que la musique, en s'unissant étroitement à la parole, en respectant religieusement les lois de la prosodie et des rhythmes, peut donner à la pensée déclamée

Digitized by Google

des poètes plus de couleur, plus de force et une accentuation plus chaude, plus vibrante, plus émue.

Les récitatifs sont impérieusement nécessaires, ils prennent une part active à la bonne entente, à la marche bien équilibrée du drame musical. C'est par le récit que s'expose la situation, c'est par lui que se racontent les faits qui relient les scènes, nouent l'action, c'est par ses phrases concises et claires que se déterminent les situations, se préparent les tableaux, les ensembles; mais que le récitatif soit mesuré ou libre, le chant déclamé ne doit pas être une pâle copie de la parole, il doit lui donner une accentuation plus forte, plus chaleureuse, tout en conservant aux mots leur diction, leur prosodie, leur vérité expressive. Mais le récit, si intéressant dans le drame musical pour le sens précis de l'action, pour la détermination exacte des passions que doit exprimer la musique, perdrait toute puissance d'action; par sa trop grande ou fréquente intervention, le drame musical deviendrait alors une psalmodie monotone et fatiguante. C'est donc dans de sages proportions et dans une juste mesure, qu'il doit intervenir.

Dans le canevas poétique des scénarios d'opéras, les auteurs des paroles placent toujours aux points culminants du drame musical les finales et les ensembles. La facture de ces

Digitized by Google

morceaux s'est profondément modifiée depuis soixante ans ; elle a pris une importance, des développements inconnus, inusités, dans les ouvrages des compositeurs du commencement du siècle. Dalayrac, Grétry, Nicolo, Monsigny, Berton, Méhul lui-même, ignoraient l'art de disposer le motif, l'idée musicale, par des entrées successives augmentant progressivement la sonorité et l'intérêt harmonique, groupant les dessins mélodiques et les étalant avec ordre et clarté jusqu'à l'explosion du tutti d'ensemble. Il faut pourtant reconnaître que le grand Italien, l'illustre Cherubini, avait déjà donné d'ndmirables exemples de ces ensembles dans plusieurs de ses partitions : *Lodoïska*, *Elisa* ou le *Mont Saint-Bernard ;* mais c'est au génie novateur de Rossini que nous devons ce progrès avec tant d'autres qui, mis en œuvre par lui, sont entrés dans le courant musical de l'école française. Il s'est pourtant trouvé des rebelles aux audaces géniales du grand maître italien, *il maestro tambour Rossini,* désigné ainsi par les critiques hargneux de l'époque. Actuellement la lutte est finie : Rossini, à lui seul, a plus révolutionné l'art musical français que Lulli, Gluck et Piccini. Il me souvient d'un mot d'Auber, autre nature géniale, dans une heure d'affectueuse confidence : « Croyez-moi, mon cher Marmontel, sans l'influence rossinienne, j'aurais toute ma vie écrit, composé dans la donnée de Mozart, pour

Digitized by Google

moi expression de l'idéal musical; mais les partitions de Rossini ont agrandi mes horizons et m'ont donné deux modèles différents du vrai, du beau et du grand en musique. »

Les chœurs à voix égales, ou quatre parties vocales d'un timbre distinct, ne sont, le plus souvent, que l'expression unifiée mais confiée à des groupes différents exprimant la même pensée. Des chœurs de soldats, de moines, de paysans, de chasseurs, des chœurs de jeunes filles ou d'enfants, dont les voix se fondent pour exprimer le même sentiment par de suaves et harmonieuses pensées musicales, ne constituent pas, malgré la diversité et le nombre des parties, des morceaux d'ensemble complexes, à moins qu'il s'agisse de chœurs doubles et triples d'un emploi assez rare, mais d'un effet énergique, comme dans *les Huguenots*, *l'Étoile du Nord*, etc. etc. En principe, le rôle exact et vrai des chœurs, dans l'action dramatique musicale, est semblable à celui des chœurs de la tragédie antique; le peuple exprime sa joie ou sa colère, interroge, implore ou remercie les dieux, salue d'accents enthousiastes le héros ou le triomphateur, ou adresse ses vœux, ses épithalames à l'heureuse fiancée. En un mot, le chœur s'intéresse, prend part à l'action dramatique, mais ne la dirige nullement. Il subit la loi du destin, le *fatum* des anciens.

Il est un procédé bien simple pour obtenir des effets de sonorité puissante, c'est le chant à

Digitized by Google

l'unisson et à l'octave dans les morceaux d'ensemble.

Toutes les voix, tous les timbres s'unifient, se fondent, pour donner plus de force à la phrase mélodique, plus d'accent aux sentiments exprimés par la parole. Malgré l'usage assez fréquent que les maîtres italiens font de ce procédé dans leurs partitions, nous estimons qu'à de rares exceptions près, l'emploi des chœurs à l'unisson est une preuve d'insuffisance musicale, et nous ne craignons pas d'affirmer que les compositeurs habiles, sûrs d'eux, n'ont recours à l'unisson que faute de mieux.

Il n'en est pas de même pour la facture des finales et même des trios, quatuors, quintetti, etc., qui font tableau et terminent les actes par des ensembles. Dans ces morceaux, la mélodie, si heureusement inspirée qu'elle puisse être, serait impuissante à traduire les sentiments multiples qui agitent les différents personnages du drame musical, les passions diverses et souvent très opposées, qui doivent se faire jour dans cette mêlée sonore ne pouvant se traduire musicalement que par des harmonies et des chants très caractérisés, des mélodies d'accents et de rhythmes bien tranchés, qui puissent exprimer et traduire simultanément les sentiments divers, les passions bouillonnantes qui s'agitent et se heurtent dans la trame musicale où s'entendent en même temps des paroles de haine et d'amour, des prières

Digitized by Google

et des imprécations, enfin les élans passionnels les plus diamétralement opposés. Nous sommes, nous l'avouons, saisis d'une respectueuse admiration quand nous écoutons ces admirables ensembles, où les plus nobles inspirations s'unissent aux plus admirables combinaisons, mais nous sommes encore plus émerveillés quand nous suivons, la partition à la main, les dessins multiples et variés coordonnés avec tant de clarté, manœuvrés avec tant d'habileté pour traduire avec spontanéité des sentiments si divers.

Les airs, les duos, trios, quatuors, quintetti, sextuors, n'ont pas tous une forme identique, invariable, consacrée, un moule uniforme, une facture de tous points semblable. La variété de style et l'individualité du musicien s'affirment de plusieurs manières, en premier lieu par l'invention mélodique, par le choix, la nature et le caractère des idées musicales, mais aussi par l'exposition, la succession et l'agencement plus ou moins habile de la pensée, enfin par le sentiment scénique, la vérité expressive et déclamatoire du compositeur. Chaque maître, tout en se conformant aux lois primordiales d'ordonnance vocale, a ses procédés à lui, certaines dispositions qui lui sont personnelles, enfin une manière affectionnée qui constitue son individualité. Mais un homme unique entre tous, et qui a créé la plus étonnante variété de moules qui se puisse imaginer pour y incruster ses idées

Digitized by Google

et ses formules, c'est Rossini. Ce génie musical, d'une fécondité si prodigieuse, semble vraiment avoir pris un malin plaisir à dépenser sans jamais l'épuiser, sa riche et merveilleuse source mélodique. Cette prodigalité et cette facilité incomparables ont rendu bien difficile à ses contemporains et à ses successeurs, la tâche de le suivre dans les voies tracées par lui. Ayant abordé tous les genres et laissé d'impérissables chefs-d'œuvre dans tous les styles, il a rendu impossible d'échapper au reproche d'imitation, si l'on n'a pas soi-même du génie. Malheur donc à ses imitateurs; tous, à part de très rares exceptions, nous ont laissé de très pâles copies des plus riches modèles. Il faut pourtant ne pas classer dans cette catégorie de musiciens sans originalité, Donizetti, Mercadante et le plus génial des italiens modernes, Verdi, qui a voulu résister au courant Rossinien et se créer un style personnel. Nos compositeurs, en acceptant les innovations nombreuses et les moules créés par Rossini, ont eu le bon sens de ne pas trop italianiser notre langue française, qui ne se prête qu'imparfaitement aux fioritures, aux ornements, aux traits d'agilité, aux vocalises, à la virtuosité, non motivée par le scénario, Il est encore d'usage, dans nos opéras dramatiques ou dans nos opéras-comiques, de réserver un air de bravoure pour faire valoir la virtuosité de la prima donna; mais cette concession faite à l'amour propre de

Digitized by Google

la cantatrice n'est pas un acte de soumission, un hommage aux traditions italiennes, la *coupe* des airs, duos, trios, la disposition des voix dans les ensembles, l'intérêt vivant et la sonorité de l'orchestre, voilà réellement où se retrouve l'action rossinienne, celle que les maîtres français ont acceptée avec reconnaissance, comme un pas en avant dans la voie du progrès. Quoiqu'on dise, cette influence a été heureuse pour l'art dramatique français, et a donné des résultats excellents, en offrant à nos maîtres d'admirables exemples pour la disposition sonore des voix et la puissance des ensembles.

L'influence du style rossinien sur les œuvres des maîtres de l'école française a été considérable et reste un fait acquis à l'histoire de notre art. Boïeldieu, Auber, Halévy, Hérold, etc., n'hésitèrent pas à reconnaître la puissance musicale de ce grand novateur qui, en se mettant résolument en contradiction avec les traditions acceptées au théâtre, rachetait ses audaces par des coups répétés de génie. Les premières partitions entendues excitèrent l'enthousiasme du public et des mélomanes sans prévention ; mais aussi la verve critique des musiciens, que déroutait de leurs habitudes calmes, tranquilles, cette musique vivante, pleine de sève, où l'inspiration mélodique coule à flots pressés ; les compositeurs aux idées étroites, compassées, aux effets prévus et qui auraient sacrifié la plus belle mé-

Digitized by Google

lodie à un accent grammatical, ne pouvaient admettre les licences du maître italien qui, plus d'une fois, a regretté cette entrave, n'a pas toujours voulu, comme Gluck et Piccini, s'astreindre aux règles de la prosodie française, et même en plus d'une occasion a préféré l'effet musical à la vérité scénique, à l'accent déclamatoire. Les vieux maîtres retirés de la vie militante, les puristes, les puritains de l'art, ne pouvaient absoudre de pareilles négligences, de pareilles énormités, l'orchestration brillante, plus colorée, plus sonore, plus fortement rhythmée, fut vivement critiquée. Le grand musicien qui triomphait, grâce au mauvais goût du public, était un révolutionnaire dangereux, changeant l'équilibre de toutes choses, brisant avec les traditions, les coutumes et les usages consacrés. Les feuilletons les plus acerbes, les brochures et les mémoires démontraient aux timorés, aux indécis, aux classiques, l'abîme ou allait s'engloutir la vraie musique, celle applaudie jusqu'à l'apparition du faux prophète.

La musique cessait d'exister du moment où le bruit, le vacarme prédominaient, étouffaient la mélodie pure. Le tambour, la caisse roulante, le triangle, les cimbales, la grosse caisse, toute la musique rossinienne est contenue dans ce bruit assourdissant, s'écriaient les puritains, les conservateurs des saines doctrines et les routiniers étroits, ceux dont les oreilles restaient

Digitized by Google

fermées aux sublimes beautés de *Moïse*, d'*Otello*, du *Siège de Corinthe*, de *Sémiramide*, du *Comte Ory*, du *Barbiere*, de la *Gazza ladra*, etc., et qui discutaient *Guillaume Tell*. Les ensembles et les finales si admirablement disposés pour les voix, d'une sonorité si grandiose, si puissante, trouvèrent des détracteurs. On cria anathème sur les formules en triolets, la mélodie rossinienne péchait contre la distinction, les dessins mélodiques n'avaient rien que d'ordinaire, étaient répétés à satiété, les phrases de chant ne manquaient pas d'élan, mais n'étaient pas bien en scène; enfin la déclamation faussait la vérité. Le temps a fait justice de ces pauvretés haineuses ou inconscientes; la mémoire de l'homme de génie restera immortelle, impérissable et prouvera une fois de plus l'inanité des critiques lorsqu'elles mordent à faux sur des hommes de bronze ou de granit qui se nomment Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethowen, Rossini.

Aussi est-il de toute nécessité que le musicien assez maître de son art pour s'attaquer à ces beaux ensembles, qui donnent la juste mesure de la valeur musicale d'un compositeur, ait bien choisi les couleurs, mesuré le degré d'intérêt qu'il lui convient de donner à chacun des personnages importants qui seront en scène; car, dans ces morceaux puissants, l'effet dramatique repose non seulement sur les phrases exprimées et superposées, mais aussi sur des accents

Digitized by Google

expressifs qui doivent par moments dominer les ensembles, éclairer la trame musicale fortement tissée, en conservant la belle ordonnance des dessins mélodiques, malgré la diversité des sentiments traduits. Un beau final bien écrit, chaudement coloré, mais avec les tons justes, inspiré et savamment développé, est l'œuvre d'un maître, car il ne suffit pas, pour écrire une pièce de cette importance musicale, de posséder le talent, la science et l'habileté de main, il faut aussi l'harmonie de la *forme*, le sentiment exact et judicieux des *détails*, la pondération dans les idées mises en œuvre, et par-dessus tout, l'art de bien diriger l'inspiration musicale, de la répartir, en la divisant avec une grande intelligence scénique, aux différents acteurs du drame : récitants, chœurs et orchestre.

L'orchestre, avec ses dessins multiples, ses timbres distincts, ses mélodies indépendantes, s'unissant pourtant dans la volonté du compositeur pour traduire exactement sa pensée, est l'instrument par excellence, l'auxiliaire le plus indispensable, le plus éloquent, le plus persuasif pour transmettre, traduire, exprimer l'inspiration musicale avec l'accent, le mouvement, le coloris et les nuances qui lui conviennent: Omnipotent dans la symphonie, où très souvent il a pour dociles serviteurs la parole déclamée, les soli et les chœurs comme dans les odes symphoniques ou les symphonies descriptives, ou à

Digitized by Google

programme, l'orchestre qui tient un rôle unique et résume en lui l'action musicale, la puissance expansive, prend un rôle moins autoritaire dans le drame musical. En principe, il ne doit pas y usurper l'intérêt, s'attribuer la part du lion, mais parler juste et à propos tout en respectant la mélodie et en reconnaissant au drame lyrique sa prééminence.

Pour les ballets intercalés dans le drame musical, la musique est l'auxiliaire indispensable de la danse. C'est par l'action vivante de ses mélodies aux rhythmes variés, par le charme de ses cantilènes lentes ou vives, langoureuses ou décidées, que tout s'anime, que les ballerines se passionnent et s'exaltent dans leurs élans cadencés et leur mimique expressive. La musique doit inciter, soutenir, guider les mouvements des danseurs dans leurs solis ou leurs ensembles, sans pourtant usurper l'intérêt, elle doit être en bonne sœur, charmante, non prétentieuse, et faire briller la danse sans rivaliser de séduction. Elle doit, en amie dévouée, se faire entendre sans s'imposer, se faire écouter avec plaisir, mais parler avec discrétion, accompagner et animer la danse tout en laissant aux danseurs la première place. Pourtant dans les scènes mimées, la symphonie cesse de s'effacer et prédomine, car c'est elle alors qui doit exprimer et traduire, autant qu'il est dans ses moyens, les sensations, les émotions et les sentiments de *l'acteur muet*.

Digitized by Google

La musique des maîtres affectant une nationalité accusée doit, par le caractère de la mélodie, par la tonalité et l'allure rhythmique, affirmer son origine distincte. Une oreille musicale, tant soit peu exercée, doit saisir tout de suite la différence entre une marche orientale et nos défilés militaires. A l'idée caractéristique musicale, s'ajoute aussi le coloris de l'orchestre, et l'emploi particulier de certains timbres qui font que l'on ne peut se méprendre. Il en est de même des marches religieuses, nuptiales, funèbres ou triomphales ; la symphonie devient alors toute-puissante. Par sa mesure grave et solennelle, par ses mélodies suaves et tendres, par ses harmonies dolentes ou énergiques, par ses accents douloureux ou éclatants, elle frappe nos sens et nous impressionne suivant le caractère déterminé de ses mélodies et aussi par la couleur sombre ou éclatante de ses harmonies.

A l'action vivace de ces éléments multiples, j'ajoute encore l'effet des décors, qui doivent peindre avec fidélité le lieu où se passe l'action, donner une impression exacte de la couleur locale, en un mot, faire illusion. Autant que possible, le décor devra changer aux scènes importantes formant tableau, le spectateur éprouvera presque à son insu, une impression plus directe, plus matériellement sensible de l'action musicale et du drame. Les décorateurs comme Ciceri, Cambon, Malfilâtre, sont de grands artistes, et ont

Digitized by Google

un rôle important dans le drame. Nous ne pouvons passer sous silence, comme vérité historique, harmonie des couleurs dans les ensembles chorégraphiques, le dessinateur habile qui, fouillant les chroniques, les vélins enluminés, les manuscrits oubliés, fait revivre sous son pinceau intelligent et savant, les civilisations éteintes, les costumes vrais, authentiques et non de convention, de peuples que nous ignorerions.

C'est ainsi qu'Eugène Lacoste, l'éminent dessinateur de l'Opéra, compose ces merveilles de grâce et d'exactitude en harmonisant des éléments variés conduisant tous au même but.

C'est à ce prix, à ce prix seul, que l'on pourra obtenir cette exécution parfaite, si ardemment désirée par le compositeur à la recherche du beau idéal ; car, pour que le drame musical nous touche et nous émeuve, il faut non seulement qu'il frappe nos sens, notre imagination, mais parle à notre cœur, satisfasse notre esprit. Il faut que notre illusion soit complète, et que nous ayons vécu quelques instants de la vie et des passions des acteurs que nous écoutons, que nous applaudissons. Le drame musical qui possèdera les qualités que nous venons d'énumérer pourra ne pas être un chef-d'œuvre, mais bien certainement il aura le charme mystérieux et la puissance d'action qui sont l'apanage de la musique ; en l'écoutant, l'âme sera émue, l'esprit sera satisfait, et il ne manquera rien à notre plaisir.

Digitized by Google

La variété, la vie, le mouvement, l'inspiration vraie et pour guide les connaissances théoriques de l'art, non la science aride, stérile et purement scolastique, mais le savoir que donne l'habitude d'écrire, de formuler la pensée, sont aussi nécessaires aux premiers essais de l'artiste, que les lisières le sont à l'enfant qui s'essaie à marcher. Routine précieuse, mélange confus d'imitation et d'instinct, d'habitude et d'inspiration, qui ne sont autre chose que le sentiment inné mais sagement développé du beau, cette source mystérieuse du feu sacré dans les beaux-arts.

Digitized by Google

LA DANSE ET SES RAPPORTS AVEC LA MUSIQUE

Le pas est l'élément initial de la danse. Action et repos, temps fort et temps faible, c'est la naissance du rhythme binaire. Les pas se succédant à des intervalles de temps égaux, sont la marche rhythmée et mesurée qui appelle ou sous-entend la musique, car, alors même que le son musical et l'instrument rhythmique font défaut, c'est le sens de l'ouïe qui dirige et règle le mouvement.

La mesure naît du rhythme. C'est par la mesure que nous apprécions d'une manière sensible, rigoureusement exacte, la durée égale des périodes rhythmées, et que résulte pour nous le sentiment de la symétrie et de l'ordre. Ces principes s'appliquent également à la musique et à la danse ; mais ce dernier art possède aussi ses lois propres, ses éléments naturels, ses principes d'école, qui règlent les mouvements harmonieux du corps entier, en reproduisant, autant que possible, les lignes correctes que recherchent le dessin et la statuaire.

Digitized by Google

La danse est un art complexe qui, par certains côtés, s'identifie à la peinture et à la sculpture; mais, plus que ces deux arts, elle représente la nature vivante, agissante; elle exprime par ses accordements étudiés, et la pensée qui dirige, et les passions qu'elle veut traduire. A ce point de vue elle rappelle encore l'art oratoire et l'art dramatique. Mais l'union la plus intime est entre la danse et la musique. Disons mieux : la danse vit, s'anime, acquiert toute la vérité d'expression par le concours de la musique, c'est le coloris s'ajoutant au dessin, le geste complétant la parole.

Depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours, ces deux arts, si distincts dans leur essence, se sont unis dans un même sentiment d'expression. La musique, par ses mélodies naïves ou inspirées, par sa mesure cadencée, par ses rhythmes symétriques ou variés, par ses accents langoureux ou passionnés, par son caractère grave ou par ses allures vives, ajoute à la vérité d'expression de la mimique.

Tous les peuples de l'antiquité ont eu des danses religieuses qu'accompagnaient des chants et des hymnes marquant le rhythme de ces marches, ou danses sacrées, toujours elles s'harmonisaient avec les mœurs, les coutumes, et exprimaient d'une certaine façon les croyances et l'esprit des dogmes.

Les prêtres hébreux, David en tête, dan-

Digitized by Google

saient devant l'arche sainte, les *Saliens*, les baya dères, les derviches, avaient des rites consacrés pour leurs danses religieuses. Mais les Grecs, tout particulièrement épris du culte de la nature, ayant le sentiment du beau humain, de la forme, avaient l'art de la danse en très haute estime, et ils faisaient appel à son action dans toutes les scènes importantes de la vie : danses nuptiales, guerrières, funéraires, danses des moissons, et aussi ces danses folles, haletantes, passionnées des bacchantes.

Mais les croyances ont changé, les dieux païens ne sont plus ; un culte nouveau, plus idéal mais plus austère, a mis à néant les vieilles idoles des religions primitives et avec elles ont disparu les traditions poétiques et charmantes des danses consacrées à fêter les actes solennels de la vie. La danse, comme tous les autres arts, a subi l'influence néfaste des invasions barbares; les écroulements de l'empire romain et de l'empire d'Orient, en couvrant de ruines le monde civilisé, avaient comme atrophié l'intelligence humaine, détruit le sentiment du beau ; la terreur du présent et la frayeur de l'avenir enlevaient tout désir de création durable, et les arts furent anéantis pour plusieurs siècles.

Cette terrible épreuve prit fin, les mœurs barbares s'adoucirent, l'esprit d'initiative se réveilla de sa longue léthargie, et la civilisation en oscillant d'abord, puis ensuite d'un pas ferme et

Digitized by Google

assuré, reprit sa marche en avant. La renaissance des arts et des lettres au XVIe siècle fut la manifestation éclatante de ce courant intellectuel, dont les efforts n'avaient pu jusque-là réussir à retrouver les grands principes du beau. C'est par la représentation de sujets religieux, des *mystères*, que l'art dramatique et musical s'introduisit en France sous Charles VI, en 1402. Plus tard le genre *profane, licite et honnête*, succéda au théâtre religieux, que la licence des auteurs avait travesti en bouffonneries. Mais de l'époque même de l'autorisation royale accordée aux *différentes confréries* qui s'étaient donné mission de moraliser, d'instruire et de divertir le bon populaire des XVe et XVIe siècles, les *chants*, les *danses et symphonies* étaient intercalées dans les pièces et servaient d'intermèdes aux *mystères, moralités, diableries, farces*, et *soties* qui *ébaudissaient* nos ancêtres.

Il est fort à présumer que ces danses licites et honnêtes qui avaient le don de charmer les spectateurs de ces représentations, n'avaient aucune des qualités séduisantes que réclament aujourd'hui nos amateurs de ballet, mais dans leur naïveté primitive elles répondaient au goût de l'époque.

En 1581 le *ballet comique de la Royne*, pièce composée pour fêter les noces du duc de Joyeuse, inaugure pour la danse théâtrale un réel progrès en la produisant dans un cadre plus en rap-

Digitized by Google

port avec ses attributions. Le sujet de cette pièce lyrique et dansante était *les Aventures de Circé*. Le XVIIe siècle fut pour l'opéra français et l'art de la danse une glorieuse époque. Les divertissements mythologiques, allégoriques, ou ceux dont les sujets étaient empruntés à l'histoire, à la morale, servaient de distractions favorites aux grands seigneurs de la cour. Louis XIII, et Louis XIV, dans sa jeunesse, ont conduit, dirigé des danses nobles, figuré dans des ballets, divertissements, boutades, dont souvent la belle ordonnance était réglée par des abbés. Plusieurs même, pour complaire au souverain, ou par amour de l'art, ont écrit des scénarios et des poésies chantées ou déclamées qui concouraient à l'éclat de ces spectacles. Du reste, à l'époque de la minorité de Louis XIV, vers 1653, le jeune roi, le futur grand souverain, prenait une part active aux ballets de cour ou figuraient les danseuses de profession, les comédiens italiens, les seigneurs et dames de la cour qui lui faisaient cortège, tenaient à honneur de paraître dans ses divertissements royaux.

Le goût très vif de Louis XIV pour la chorégraphie, et sa royale sympathie pour les maîtres habiles qui dirigeaient les ballets de cour, eurent occasion de s'affirmer en 1661 par le patronage accordé à une académie de danse fondée sous ses auspices. A l'exemple du souverain, la noblesse de France suivant en cela les traditions

Digitized by Google

élégantes et raffinées de la cour de Louis XIII, cultivait avec amour les armes et la danse ; il convient d'ajouter que les pavanes, sarabandes, rigaudons, menuets et tricotets, ne ressemblaient nullement par leurs allures graves, compassées, par leurs attitudes gracieuses et fières, aux *danses basses* dont les mouvements vifs et désordonnés contrastaient avec les belles figures, la démarche solennelle des *danses nobles*.

Cette époque brillante ou le plaisir semblait être la loi suprême, fut aussi pour les lettres et les arts une période glorieuse, d'un éclat incomparable et qui l'a fait avec raison nommer le grand siècle. Le cadre étroit et le but spécial de cette étude ne nous permettent pas d'énumérer les hommes illustres en tout genre dont les nombreux chefs-d'œuvre ont placé si haut le génie littéraire, artistique, théâtral de la France, et nous revenons forcément à l'art chorégraphique. Constatons qu'en 1667 Molière et Lully étaient en grande faveur à la cour, le premier pour ses admirables comédies, le second pour ses divertissements et ses airs de ballets, qu'il dirigeait avec une rigoureuse autorité à la tête de sa bande de petits violons.

Les fêtes somptueuses de la cour, en donnant à la foule des grands seigneurs le goût des divertissements et représentations d'apparat, fit germer dans la pensée des rivaux de Lully l'idée, caressée depuis Baif, 1570, d'une *Académie na-*

Digitized by Google

tionale de musique, d'un théâtre d'opéra modelé et machiné suivant les procédés italiens, mais où l'on représenterait et chanterait de la musique française, sur des *vers français*, où tout naturellement des chœurs de chant et de danse serviraient d'intermèdes variés aux airs, aux duos, aux ensembles symphoniques. Le 28 juin 1669 Louis XIV concéda par lettres patentes, à l'abbé Perrin, poète, disons parolier, ayant pour collaborateurs et associés Cambert, musicien de valeur aux mélodies expressives, et le marquis de Sourdéac, très habile et ingénieux inventeur de machines théâtrales, le droit d'exploiter à leur profit, mais à leurs risques et périls, ce théâtre d'opéra qui devait exercer sur le goût musical français une si grande influence.

C'est le 19 mars 1671 que le public fut convié à entendre le premier ouvrage, *Pomone,* pastorale, dont l'abbé Perrin avait écrit les paroles et Cambert la musique (1).

Le succès fut considérable et de longue durée, mais l'attrait de la nouveauté et le charme de la musique en eurent seuls le mérite, car les vers de l'abbé étaient mauvais et la pièce sans aucun intérêt. Un an s'était à peine écoulé que les dissentiments sur venus entre les fonda-

(1) Voir le bel et intéressant ouvrage de G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France, depuis les origines.* Librairie Firmin Didot.

Digitized by Google

teurs de notre *Académie nationale* permirent à Lully, grâces à ses puissantes protections et à son esprit d'intrigue, de se faire nommer seul directeur.

Nous n'avons pas à apprécier ici les qualités géniales de Lully, la souplesse et la fécondité de son imagination, sa riche nature de mélodiste, et la justesse de ses accents dans les récits, mais nous ne pouvons nous dispenser de dire que le compositeur préféré des divertissements royaux, a, pendant sa longue et florissante direction de l'*Académie royale* de musique, doté l'art chorégraphique de nombreux ouvrages, pastorales, opéras, ballets, dont les sujets de caractère très divers, ont offert aux virtuoses de la danse les motifs les plus heureux, les sentiments les plus variés, les plus aptes à faire valoir les qualités d'expression, d'élégance, de grâce et de noblesse que comporte l'art complexe et pourtant délimité de la danse. Rameau, en succédant à Lully dans la faveur du public français a continué les traditions de son prédécesseur, et réservé aux divertissements, aux ballets mythologiques, héroïques ou allégoriques, une part très importante dans ses opéras. Il a aussi, dans ses ballets de nationalités différentes, introduit des éléments nouveaux par la loi des contrastes ; nos auteurs de ballets modernes emploient souvent ce moyen qui offre aux danseurs et aussi aux musiciens des situationss pittoresques ; mais

Digitized by Google

avant d'énumérer les œuvres de Rameau, nous devons citer pour mémoire les principaux ouvrages de Lully : *les Fêtes de l'amour et de Bacchus, Cadmus, Alceste, le Triomphe de l'amour, opéra-ballet, Psyché, Proserpine, Roland, Atys, Phaéton, Armide, Acis et Galatée.*

Pendant la période de transition entre Lully et Rameau, l'interrègne musical entre ces deux compositeurs de génie fut rempli par Campra, l'auteur de l'*Europe galante, de Tancrède, Cadmus,* du *Ballet des Ages* et de vingt autres opéras. Campra était un mélodiste aux inspirations franches, naturelles, gracieuses, mais son style manquait d'énergie et de puissance. Destouches et Mouret eurent aussi plusieurs opéras et ballets représentés ; mais, à part deux ou trois ouvrages *le Carnaval et la Folie, Ariane,* les autres n'obtinrent qu'un médiocre succès. Les partitions de Campra tenaient cependant le répertoire, lorsque Rameau, après de longues années d'attente et d'épreuves courageusement soutenues (1), fit représenter à l'Opéra *Hippolyte et Aricie,* ouvrage accueilli dans le principe avec froideur, plus tard applaudi avec enthousiasme. *Castor et Pollux, les fêtes d'Hébé, Dardanus, Pygmalion, les Fêtes de l'hymen et de l'amour, Acanthe* et *Céphise, les Paladins,* et bien d'autres

(1) Voir mes études sur les symphonistes et l'excellente monographie de Poisot, sur le maître Dijonnais.

Digitized by Google

opéras dont les noms nous échappent, obtinrent de retentissants et durables succès qui valurent à Rameau, non seulement les sympathies et l'enthousiasme de ses contemporains, mais la respectueuse admiration de la postérité. Les *Indes galantes*, *Nais, les Surprises de l'amour,* trois ballets importants et de styles très différents, prouvent encore la souplesse de talent, et la richesse d'imagination de ce grand musicien, que les Lullistes convaincus accusaient d'être trop savant harmoniste, trop bruyant symphoniste.

L'opéra, sous le règne de Louis XVI, représenta jusqu'en 1790 des ouvrages dont le succès a fait époque dans l'histoire dramatique et marqué aussi un grand progrès, une transformation dans l'art chorégraphique. Les noms de Sachini, Piccini, Vogel, Gretry, Salieri, Paisiello, Gossec, Cherubini prouvent que les successeurs de Lully, Campra, Rameau et Gluck, étaient des maîtres dignes de recueillir l'héritage musical de leurs illustres prédécesseurs. Il faut mentionner aussi parmi les célébrités de la danse les noms de Gardel, de la famille Vestris, qui a compté trois générations d'artistes, Milon, et Mlles Chevigny, Duport, Clotilde, etc. etc. La période révolutionnaire fut peu favorable aux beaux-arts et l'on ne peut citer que des pauvretés musicales, à part les hymnes patriotiques improvisés par Rouget de l'Isle, Gaveaux, Gossec, Méhul, pour les fêtes

Digitized by Google

républicaines de *la Raison et de la liberté* (10 décembre 1793), celle dédiée à l'Être suprême (8 juin 1794). Mentionnons pourtant, malgré ce temps d'arrêt marqué dans la production d'œuvres lyriques, deux ouvrages de haute valeur, *Horatius Coclès*, de Méhul, et *Anacréon*, de Grétry. On le voit par ces titres caractéristiques, les auteurs de cette grande et terrible époque puisaient leurs inspirations aux sources des républiques de l'antiquité. L'histoire de la littérature et des arts nous donne la preuve irrécusable que le théâtre, à chaque évolution importante de la civilisation, devient l'écho fidèle des aspirations et des idées dominantes, prend la physionomie du siècle dont il reflète l'esprit, les tendances et les mœurs.

L'*Académie royale*, était devenue, en 1794, le théâtre des arts, titre résumant fort bien l'ensemble des attributs de l'opéra : poésie, chant, musique instrumentale, danse, peinture. En changeant de nom, notre grande scène de drame lyrique sut du moins conserver ses traditions, et sa haute mission d'enseignement. L'*Anacréon* de Chérubini, la *Sémiramide* de Catel et la *Dansomanie* ballet de Gardel et Méhul, furent représentés pendant la période du consulat, prélude de l'empire. Ces ouvrages, et quelques autres de moindre importance, n'eurent pas tout le succès qu'ils méritaient, mais sont restés dans toutes les biblio-

Digitized by Google

hèques musicales comme de bons spécimens du style de l'époque.

Depuis plus d'un siècle l'art chorégraphique a trouvé des voies nouvelles, et dit adieu aux fables mythologiques, aux héros de l'antiquité, pour des fictions plus modernes ou locales. Les Sylphides, Ondines, et Koriganes ont remplacé Cérés, Proserpine, Vénus, etc. etc., et les légendes, la fantaisie, le fantastique ont fourni aux librettistes des sujets, d'un coloris très accusé, où pourtant l'amour, ce dieu éternel et protecteur des amants malheureux, reste toujours l'arbitre suprême. En plaçant l'action dans des contrées où la beauté du ciel, les paysages accidentés, l'originalité des costumes, se prêtent à une riche mise en scène, à des tableaux séduisants, où les chœurs de ballerines se grouppent avec art, les auteurs des scénarios ménagent aux yeux charmés le spectacle le plus varié, le plus attrayant; si la *symphonie* qui accompagne, soutient et anime la danse, a bien les qualités voulues, la légèreté, la grâce, l'esprit, le mouvement, l'expression et tout spécialement la couleur locale.

Cette association de la musique à la danse exige un compositeur de haute valeur et sachant plier son style aux mille petites exigences des virtuoses qu'il doit faire briller. L'opéra, l'académie nationale qui a *transformé* les petits scénarios des *ballets de cour*, les pastorales les

Digitized by Google

drames mythologiques, héroïques, les opéras ballets, en *drames lyriques avec divertissements*, a fait aussi une large part au ballet indépendant du chant, où la mimique, les attitudes, le geste, les jeux de physionomie remplacent la parole. Si la danse théâtrale a ses lois, ses principes, elle a aussi ses différentes écoles, ses différents styles. Pour certains artistes, la virtuosité, la difficulté vaincue, la bravoure et l'audace heureuse sont tout; pour d'autres, au contraire, le naturel et la grâce, l'élégance et le charme, la souplesse et l'expression doivent prédominer.

L'Empire et la Restauration ont été des époques glorieuses et fécondes pour les beaux-arts, et les lettres. Malgré les guerres incessantes qui désolaient l'Europe, malgré nos violents déchirements politiques, malgré les désastres qui ont mis fin à nos glorieuses victoires, la France artistique et littéraire n'a cessé de produire des œuvres géniales; je ne citerai que celles qui ressortent de l'art musical théâtral : *les Bardes*, et *la mort d'Adam*, de Lesueur, *la Vestale* et *Fernand Cortez*, de Spontini, *les Abencerrages et les Deux journées*, de Chérubini; *Ariodant et Joseph*, de Méhul; *Montano et Stéphanie*, de Berton; *la Sémiramide*, et *l'Auberge de Bagnères*, de Catel, *Paul et Virginie* et *le carnaval de Venise*, ballets de Gardel, musique de Kreutzer; mais cette liste serait incomplète si nous oublions les noms justement célèbres de Nicolo et de Boieldieu, le premier

Digitized by Google

musicien aux inspirations faciles, mélodiste de sentiment, et le second, compositeur, plein d'élégance, au style correct et chatié, doué du sentiment scénique. Citons leurs principaux ouvrages, dont plusieurs furent représentés sous la Restauration et sous le règne de Charles X. De Nicolo *Isouard, les Rendez-vous bourgeois,* 1807 *Cendrillon,* 1810, *le Billet de loterie*, 1811, *Joconde*, et *Jeannot et Colin,* 1814. Nous l'avons déjà dit, mais nous le répétons, Nicolo avait un vrai tempérament musical, le sentiment juste des situations, une excellente entente des effets : mais son instrumentation n'a qu'un médiocre intérêt.

F.-A. Boieldieu qui fut à l'heure de ses débuts de compositeur dramatique, considéré comme l'émule de Nicolo eût bien vite affirmé sa grande supériorité par une série d'ouvrages qui révèlent des qualités d'un mérite transcendant.

Au *Calife de Bagdad,* à *Beniowski*, *à ma Tante Aurore,* œuvres impersonnelles d'un style encore indécis, quoique renfermant des pages charmantes, succédèrent *Jean de Paris,* le *Nouveau seigneur,* le *Petit chaperon rouge,* la *Dame blanche,* les *Deux nuits*, et nous omettons encore dix partitions, très acclamées dans leur temps : la *Jeune femme colère*, la *Fête du village voisin*, les *Voitures versées*, etc. Boieldieu est bien, on le voit par la nomenclature de ces partitions, une des plus belles individualités de l'école française, et son

Digitized by Google

nom, comme ceux de Rameau, d'Hérold, d'Halévy et d'Auber, rayonne aux plus hauts sommets de l'art. Depuis soixante ans, la musique dramatique et symphonique, et la musique spéciale des ballets, s'est modifiée, transformée, sous l'influence de compositeurs de génie dont les œuvres nous restent comme des modèles du beau aux différentes époques progressives de l'art. Mais nous n'avons pas l'intention de faire le glorieux inventaire des chefs-d'œuvre nationaux, et d'ajouter à cette liste nombreuse l'énumération des œuvres non moins admirables que la musique dramatique doit à Gluck, Mozart, Weber, Rossini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi.

Nous voulons revenir à notre point de départ dont nous nous sommes sensiblement éloigné, pour constater l'influence très marquée du style élégant, distingué et coloré d'Hérold, dans les œuvres chorégraphiques que ce maître a écrit pour l'opéra. Les ballets de la *Somnanbule*, de la *Fille mal gardée,* de la *Belle au bois dormant,* en offrant au musicien des scènes expressives, émues et dramatiques, lui permirent de prouver l'étonnante souplesse de son talent, tour à tour gracieux, poétique. Ce musicien au style nerveux et passionné n'a pas seulement répandu à profusion des trésors de mélodies aux rhythmes variés et caractéristiques, mais symphoniste pittoresque, aux touches fines et délicates, il s'est encore montré compositeur de pre-

Digitized by Google

mier ordre. A partir de cette époque, la musique des divertissements d'opéra a pris une importance et une valeur telles, que nos premiers maîtres ont apporté tous leurs soins, réservé leurs plus délicieuses mélodies pour les intermèdes chorégraphiques de leurs ouvrages lyriques. Rossini, Auber, Meyerbeer, Halévy, ont écrit d'adorables airs de ballet pour leurs grandes partitions justement réputées des chefs-d'œuvre; mais le genre tout spécial du *Ballet pantomime* compte aussi ses compositeurs spéciaux et préférés. Ad. Adam a été un de ces maîtres dans la *Fille du Danube*, *Giselle*, la *Jolie fille de Gand*, le *Corsaire*. Musicien plein d'entrain et de verve, ses mélodies vives, alertes, enjouées, avaient tout le pétillant de son esprit. Son orchestration pittoresque et brillante intéressait sans jamais fatiguer; ses rhythmes très francs soutenaient et incitaient le danseur.

Ce n'est pas un compositeur médiocre, celui qui réussit, au point de vue scénique, pittoresque et dansant, la musique d'un ballet. Il faut que ce maître soit un mélodiste riche d'idées aux rhythmes bien accusés, qu'il sache faire parler son orchestre avec beaucoup de tact et d'esprit, que ses airs de danse soient élégants, expressifs, bien caractérisés, portent bien le danseur, que sa symphonie soit intéressante, colorée, enfin, que le sentiment général de l'œuvre s'harmonise parfaitement avec le caractère des

Digitized by Google

personnages et les pensées qu'ils expriment. On voit, par ce simple exposé, que le programme à remplir demande un compositeur d'imagination, au talent souple et délicat, un peintre musical ayant sur sa palette les tons les plus riches et les plus variés. Dans la liste des ballets célèbres, restés comme des modèles du genre poétique ; nous ne pouvons oublier la *Sylphide*, cette adorable création de la Taglioni, œuvre d'un musicien de valeur que nous avons connu et très aimé, Scheneitzoeffer. La *tentation*, opéra-ballet d'Halévy, *Manon Lescaut*, ballet du même maître, le *Dieu et la Bayadère*, opéra-ballet d'Auber. Les jeunes maîtres de l'école moderne sont entrés dans la voie tracée par leurs illustres devanciers, et les œuvres chorégraphiques qui sont à l'heure présente au répertoire de l'Académie nationale, sont dues aux inspirations mélodiques de Reyer, Delibes, Guiraud, Salvayre, Lalo, Widor, Dubois, compositeurs dramatiques et symphoniques, souvent applaudis au théâtre ou dans nos concerts populaires.

La danse moderne, qui est un gracieux divertissement pour le plus grand nombre, une gymnastique burlesque pour les excentriques, reste toujours un art pour les initiés, pour les adeptes, et pour les délicats. Ceux-ci pensent avec raison que la danse, par l'élégance, la grâce, et l'harmonie des mouvements, par la noblesse des poses, par la vérité d'expression

Digitized by Google

des gestes et de la mimique, par les attitudes et les jeux de physionomie, non seulement s'élève à la manifestation du beau idéal, en prenant des formes sensibles comme dans la statuaire, mais encore, en traduisant suivant les moyens et les conditions particulières à son art, tout un ordre de pensées, de sentiments, de passions, d'idées mêmes, elle se lie intimement à la poésie.

La loi d'unité qui relie en un seul faisceau toutes les branches de l'art, n'admet pas de classifications ni d'infériorités. Les danseurs qui consacrent leur intelligence à exprimer, avec justesse et vérité, les sentiments et les passions qui leur sont confiées, sont dans leur genre, si leur interprétation et leur style répondent exactement à la pensée du poète, les traducteurs du génie.

Digitized by Google

LES SYMPHONISTES MODERNES FRANÇAIS

Dans le chapitre consacré à l'art symphonique, nous avons indiqué les qualités spéciales de style et de forme qu'exige ce genre de composition, expression la plus complète de l'art musical pur, dégagé de tout alliage ; nous l'avons hautement reconnu, la nation allemande prime toutes les autres, et a une avance considérable sur l'Italie et sur la France. Les noms immortels de Bach, de Haendel, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn, de Schumann, de Schubert, rayonnent d'un si vif éclat qu'il semble bien difficile de suivre avec la même autorité les voies tracées par ces génies audacieux.

Ce serait nier la lumière que ne pas reconnaître à la race germanique de très heureuses prédispositions pour le style instrumental, pour la musique concertante. Mais, si nous nous inclinons avec respect et admiration devant les souverains maîtres de l'art, nous le disons avec un légitime orgueil, la France moderne compte plu-

Digitized by Google

sieurs musiciens illustres dont les œuvres d'orchestre peuvent être classées au rang des productions géniales. C'est donc un devoir pour nous de compléter notre première étude sur la symphonie, par cette esquisse sur les maîtres dont se glorifie l'Art français.

Nous avons dans notre précédente étude, nommé Gossec, Reicha, Onslow : citons maintenant Reber. J'ai eu l'honneur d'être l'élève de Lesueur, et, malgré le demi siècle écoulé, je me rappelle toujours la vive sympathie de ce maître illustre pour Reber, ce disciple recueilli, studieux, épris du pur idéal, adorant Haydn et Mozart, aimant mieux vivre dans l'admiration fructueuse du passé, que suivre l'école romantique dans ses expansions enfiévrées. Par une singulière coincidence, à la même date, à la même époque, Berlioz et Reber, deux antithèses musicales, ont procédé de Lesueur, maître érudit, révolutionnaire musical inconscient, dont notre regretté ami, O. Fouque, a tracé un portrait si bien étudié. Lesueur à été l'initiateur artistique de ces deux natures opposées.

Les débuts de Reber datent de 1835. Une quintette, trois quatuors, plusieurs mélodies d'un sentiment exquis, fixèrent sur le jeune musicien l'attention des mélomanes et lui valurent aussi de grand succès de salon. Cette musique instrumentale affirmait bien la prédilection du jeune compositeur pour les maîtres anciens, mais les

Digitized by Google

tendances rétrospectives n'avaient pas annulé l'originalité native, le caractère bien personnel de son œuvre.

Deux trios pour piano, violon et violoncelle, achevèrent de mettre en lumière l'élégance de sytle, l'art du dialogue et aussi l'aisance et la clarté dans l'exposition et le développement des idées que donnent seulement les fortes études. Reber a écrit quatre partitions charmantes qui ont tenu longtemps le répertoire à l'Opéra Comique ; en voici les noms : la *Nuit de Noël,* le *Père Gaillard,* les *Papillotes de M. Benoît,* et les *Dames capitaines.* Ce succès théâtral ne fût pas accidentel, mais prouve combien sont justes, délicates et pondérées les qualités du symphoniste.

Dans ce genre tout spécial, Reber s'est montré continuateur de l'œuvre de Mozart. Il en a tout le charme, toutes les délicatesses. Comme lui, et en gardant son originalité personnelle, il a la pureté de la forme, l'élégant contour des phrases et les fines ingéniosités d'un habile contrepointiste, maître dans l'art de bien écrire, et de développer ses idées dans de justes proportions ; enfin, son orchestration toujours intéressante, finement colorée, sans aucune violence, enveloppe discrètement la trame harmonique, riche étoffe musicale, que la science seule est impuissante à produire, si l'inspiration, le goût et l'esprit d'invention ne lui viennent en aide.

L'odesymphonie et la symphonie dramatique

Digitized by Google

et pittoresque ont eu pour créateurs deux maîtres français ; l'ode symphonie (1) offre à l'imagination du musicien qui traite ce genre, un *scénario*, l'adjonction des voix, et quelquefois aussi de la parole déclamée, pour motiver la *peinture musicale*, la symphonie imitative et pittoresque. Les compositeurs français depuis Couperin, Lully, Rameau, Gossec, Gluck, Lesueur, Méhul, Chérubini, ont affectionné le genre imitatif, écrit pour nos scènes lyriques d'admirables pages symphoniques d'un effet d'autant plus saisissant que les cadres, la mise en scène, les décors s'unissent pour compléter l'illusion et ajouter à la puissance de l'action musicale, le secours très appréciable d'un milieu impressionnant à la fois les sens, le cœur et l'imagination.

Gounod, dans *Mireille* et la *Nonne sanglante*, A. Thomas, dans *Hamlet*, F. David, dans *Lalla Rouck*, Halévy, dans *Charles VI* et le *Juif-Errant*, ont été de grands coloristes; leurs partitions renferment non seulement de belles et admirables pages de chant, mais aussi des peintures saisissantes par la vérité dramatique, et la couleur locale bien déterminée. Ces larges réserves faites, revenons à la symphonie *descriptive*, *imitative*, *pittoresque*, *dramatique*, à l'ode symphonie avec chœurs, airs, récits, duos, trios, ensembles, précédée d'une ouverture caracté-

(1) Voir notre précédent chapitre sur la symphonie.

Digitized by Google

ristique, entrecoupée par des pièces orchestrales imitatives traitées dans le style symphonique.

Ce genre de composition qui, par les sujets traités participe du drame lyrique, de l'oratorio et de la symphonie, exige des musiciens qui l'abordent, une grande souplesse d'imagination. Dans ces sortes d'œuvres où l'action scénique et les illusions théâtrales se trouvent supprimées, le compositeur est tenu de conserver la vérité expressive et déclamatoire aux morceaux de chant facturés comme pour le drame lyrique et religieux ; mais l'importance accordée à l'orchestre est prépondérante ; il intervient souvent dans le scénario comme un personnage récitant, semblable au chœur dans la tragédie antique, il est le confident.

Les maîtres qui affectionnent particulièrement le genre descriptif, ont souvent pris pour canevas poétique de leurs symphonies des titres empruntés aux grands éléments de la nature, la prairie, la forêt, l'océan, le déluge, la tempête et le désert. Ces harmonies sublimes qui nous impressionnent si fortement, qui éveillent en notre âme des sensations si diverses, permettent au musicien poète, si l'inspiration est assez généreuse pour s'élever au niveau des sujets traités, de montrer son habileté dans l'art pourtant limité de la musique imitative. Les effets plastiques et réalistes appliqués à la musique ne sont pas, croyons-nous,

Digitized by Google

le but idéal du grand art ; mais, employés avec discrétion, avec habileté, par des compositeurs de talent, ils donnent aux œuvres orchestrales, aux symphonies à programme, aux suites d'orchestre, un attrait nouveau, une variété d'effets, un coloris musical dont il faut reconnaître et admirer le charme caractéristique.

L'emploi judicieux, raisonné des timbres si variés des instruments employés dans les grands orchestres, est un des procédés les plus usités des compositeurs pour obtenir le coloris musical, l'élément *pittoresque*. La musique est sombre ou brillante, grise, terne ou chatoyante, suivant la volonté ou le caprice du compositeur qui possède l'art de disposer sa palette sonore. Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Félicien David, Rossini, Berlioz, sont d'admirables coloristes, qui ont fait école et trouvé des imitateurs de réelle valeur.

L'œuvre puissante et générale d'Hector Berlioz, si violemment critiquée, si fort contestée de son vivant, brille depuis quelques années d'un éclat sans pareil. Le musicien fantasque, étrange, bizarre, auquel dans le principe on déniait l'inspiration et la science, est classé maintenant à côté des maîtres les plus illustres dont se glorifie l'école française. Justice tardive qui, venant quelques années plus tôt, eût comblé de joie le grand artiste. Nous l'avons vu s'éteindre aigri et

Digitized by Google

découragé, en appelant à la postérité de ce présent sombre et décevant !

On sait que Berlioz fut élève de Reicha, puis de Lesueur. Ces deux maîtres surent apprécier la forte volonté et l'intelligence élevée de leur disciple. La passion musicale de Berlioz et son antipathie pour la carrière médicale, qu'on voulait lui faire embrasser, n'avaient pas affaibli son goût prononcé pour les belles lettres, pour la littérature ancienne et la poésie. Berlioz obtint le prix de Rome en 1830, avec la cantate de *Sardanapale*, qui, à côté de nombreuses inexpériences, contient en germe les plus hautes qualités. Le jeune compositeur était peu sympathique à Chérubini, qu'effrayaient ses tendances romantiques et qui disait à Lesueur, l'engageant à entendre la symphonie fantastique : « Je n'ai pas besoin d'apprendre comment il ne faut pas faire. » Mais la première audition de cette œuvre remarquable, celle de l'ouverture des *Francs-Juges*, celle de l'ouverture de *Waverley, du Roi Lear, de Harold en Italie*, composition à programme, produisirent une sensation profonde. Malgré les partis-pris, la critique reconnut le mérite de ce vaillant chercheur, poète plus que musicien, mais apportant les qualités d'un symphoniste dans la musique pittoresque, descriptive et dramatique.

La même critique devait refuser toujours à Berlioz les qualités scéniques, et, en effet, il faut

Digitized by Google

le reconnaître, Berlioz, génial dans la symphonie, n'a plus la même autorité au théâtre et à l'église. Ses deux opéras, *Benvenuto Cellini* et *les Troyens*, renferment des pages superbes et grandioses, des ensembles d'une puissance extraordinaire ; mais le grand souffle mélodique, les phrases inspirées, émues, chantantes, sont très clairsemées et rarement en situation ; les effets scéniques, l'action, le mouvement font défaut, et l'équilibre entre les voix et l'orchestre est mal pondéré. Pourtant Berlioz adorait avec enthousiasme Gluck et Beethoven, il les avait analysés avec le même amour, la même passion ; mais l'un de ces deux hommes de génie répondait plus exactement à son tempérament, était devenu son idéal préféré, et son admiration si bien raisonnée pour Gluck, n'avait pas fait germer en lui le sentiment exact, juste et vrai du beau idéal dramatique.

Nous avons encore à signaler, dans l'œuvre symphonique de Berlioz, des compositions magistrales : notamment les symphonies dramatiques de *Roméo et Juliette*, belle peinture musicale colorée avec la vigueur de touche de Delacroix. La grande messe funèbre exécutée aux Invalides pour les funérailles du général Damrémont, produisit une impression aussi profonde, une émotion aussi vive que la messe de *requiem* de Verdi : je me rappelle aussi, à cinquante ans de distance, l'effet saisissant, extraordinaire, de la marche

Digitized by Google

funèbre et triomphale exécutée lors de la translation à la Bastille des victimes de la révolution de juillet. La foule immense qui faisait cortège, mêlait sa voix aux mélodies inspirées. Plus de mille instrumentistes formaient l'ensemble de ce colossal orchestre.

Signalons encore la *Fuite en Égypte* et *l'Enfance du Christ*. Dans ces deux compositions, H. Berlioz a touché à l'idéal le plus pur. Les mélodies suaves, naïves sont d'une adorable et touchante simplicité. Il est tout à la fois poète, peintre et musicien, Van-Eyck et le Pérugin, Albert Durer et Raphaël, Bach et Mozart. Nous ne connaissons rien de plus exquis que cette musique mystique et divine que l'on dirait inspirée par les Pères de l'église : saint Thomas et saint Augustin. Nous ne pouvons non plus nous dispenser de citer les belles ouvertures du *Carnaval romain*, du *Corsaire*, des *Francs-Juges*, etc. etc., que la main du symphoniste a signées par son faire habile, son coloris puissant et la richesse de son instrumentation. Comme théoricien, Berlioz a publié un excellent traité d'orchestration où sont consignés de précieux exemples tirés des maîtres les plus autorisés, et les observations les plus judicieuses sur les timbres des instruments, sur leur emploi isolé ou par groupes, etc. etc.

Je ne crains pas d'affirmer que Berlioz était un musicien de grande race, par la pensée, par l'es-

Digitized by Google

prit novateur et les audaces géniales, par le raisonnement, peut-être encore plus que par le sentiment. Les mélodies de ce maître sont rarement primesautières, instinctives ; elles sont originales, mais souvent aussi tourmentées. Les émotions de son âme et les sensations perçues ne se traduisent pas simplement, naturellement, comme chez certains musiciens qui n'ont pas la puissance de conception de Berlioz, mais qui puisent dans leur cœur seul, les inspirations que crée leur imagination.

Ce grand artiste n'avait pas vécu dans un milieu musical ; l'éducation première de l'oreille et de la mémoire ne s'était pas faite à l'audition des naïves mélodies qui restent, vivent et chantent en nous. Le goût passionné de Berlioz pour l'art musical ne s'était affirmé que tardivement, alors que sa jeune imagination s'ouvrait au charme de la poésie. C'est en s'inspirant des œuvres du romantisme littéraire, que le musicien avait élevé sa pensée, agrandi ses horizons, trouvé enfin son idéal.

Nul doute que l'individualité de Berlioz, soumise dès l'enfance à l'influence d'une éducation spéciale, ne se fût considérablement modifiée ; notre grand symphoniste eût sans doute été moins littéraire, moins poète ; mais il eût traduit ses impressions, ses sentiments, ses sensations, sa pensée dans une langue musicale plus châtiée, plus correcte et plus parfaite. On n'en

Digitized by Google

doit pas moins saluer en lui un artiste de génie, un puissant initiateur, dont les audaces souvent heureuses, ont ouvert à l'école moderne des voies toutes nouvelles. L'instrumentation de Berlioz à très certainement servi de modèle, de type au grand réformateur allemand. De tous les maîtres français. H. Berlioz est incontestablement celui qui a le plus innové dans l'art d'orchestrer. Son goût pour les combinaisons sonores et les effets de timbre, pour les contrastes obtenus par la nature diverse des instruments, ou par leur fractionnement en groupes distincts, réunis, accouplés d'une façon curieuse, inusitée, prouve non seulement l'esprit inventif de Berlioz, mais encore l'intérêt immense que ce grand coloriste attachait à l'intrumentation.

C'est lui qui, bien avant R. Wagner, a, dans ses symphonies pittoresques et descriptives, confié à des instruments de timbres caractéristiques, la mission d'idéaliser les personnages du drame musical. L'*instrument* qui *personnifie* dans la pensée du compositeur le héros principal, traduit alors par ses accents suaves, tendres ou passionnés, les sensations et les impressions diverses qu'il doit exprimer dans les diverses phases du drame. Le système qui consiste à donner à une phrase mélodique la représentation conventionnelle d'un personnage, a été mainte fois employé par Berlioz

Digitized by Google

dans ses symphonies dramatiques. Cette prédilection pour une phrase typique, que l'auteur conduit ou transforme au gré de son imagination, en passant par tous les timbres de l'orchestre, nous paraît dériver directement de la symphonie pure. Berlioz a conservé dans ses œuvres l'empreinte de l'enseignement de Lesueur. C'est bien à l'influence de ce maître amoureux de l'art antique, préoccupé de la couleur locale et de la vérité historique, chercheur enthousiaste, mais ferme dans sa foi musicale; c'est en s'inspirant de Lesueur, dont l'érudition musicale et littéraire le charmait, c'est en se conformant à son goût pour la musique pittoresque et descriptive, en osant s'éloigner des faciles chemins de la routine pour marcher hardiment dans des voies inexplorées, que Berlioz s'est montré disciple fidèle de son maître.

Berlioz, esprit cultivé, penseur et poète aux sentiments élevés, aux aspirations spiritualistes, artiste de génie, noble cœur, caractère intègre, âme ouverte aux généreuses pensées, laisse dans l'histoire de l'art un nom glorieux que le temps, loin d'amoindrir, consacre chaque jour en reconnaissant la puissance créative de son œuvre.

Comme Berlioz, Félicien David appartient à l'école romantique, à cette génération vaillante de 1830, née avec le siècle, sous le souffle ardent

Digitized by Google

de la révolution. Historiens, peintres et poètes croyaient en la patrie immortelle, aimaient la pure liberté trop longtemps délaissée pour la gloire, tous les artistes aux aspirations généreuses avaient foi dans l'avenir, cherchaient des voies nouvelles, les grands rêveurs, ceux amoureux de l'humanité espéraient réaliser le bonheur universel, la vie heureuse pour tous. On croyait à un idéal, on avait la foi. Dieu, la patrie, la liberté étaient alors la trinité. Lacordaire, Lamennais, Montalembert, Victor Hugo, Lamartine, Musset, Ingres, Delacroix, Delaroche, Auber, Boieldieu, Hérold rayonnaient dans tout l'éclat de leur génie.

F. David, né le 8 mars 1810, à Cadenet, département de Vaucluse, fit sa première éducation musicale à la maîtrise d'Aix, et ses études au collège des jésuites ; à dix-neuf ans, la direction de la musique de la cathédrale lui fut confiée, et le jeune maître de chapelle fit ses débuts de compositeur, en écrivant des motets avec accompagnement d'orgue. Mais, conscient de son peu de savoir, et reconnaissant son impuissance à tirer bon parti des élans primesautiers de son imagination, F. David vint à Paris étudier l'harmonie, le contrepoint et l'orgue sous la direction de Leborne et Benoist, professeurs au conservatoire. Nature ardente et romanesque sous des dehors froids, F. David, comme plusieurs de

Digitized by Google

mes amis d'enfance, s'éprit de l'idée Saint-Simonienne. La fièvre de rénovation sociale germait dans tous les cœurs généreux, et si folles qu'aient pu paraître les théories de Cabet, de Fourrier, de Considérant, d'Enfantin, bien des utopies d'alors, sont actuellement des réalités.

Après la dispersion de la secte, F. David et plusieurs de ses coreligionnaires dirent adieu à la France pour visiter Constantinople, Jérusalem, Memphis, etc. Ce sont les impressions vivaces et accidentées de ces voyages en Orient qui ont inspiré à F. David les odes symphonies du *Désert,* de *Moïse au Sinaï,* de l'*Éden*, de *Christophe-Colomb.* Ces œuvres symphoniques et vocales, et aussi les belles partitions de la *Perle du Brésil,* de *Lalla Rouch* et d'*Herculanum*, ont placé F. David au premier rang des maîtres français. Son individualité créatrice et géniale s'est affirmée non seulement par le choix des sujets traités, mais par le charme exquis de ses inspirations mélodiques, par le coloris tout particulier de son orchestration élégante et diaphane, par l'originalité de ses rhythme, F. David, avant son affiliation à la secte Saint-Simonienne, avait terminé ses études d'harmonie et de haute composition au Conservatoire de Paris. Camarade d'école, j'ai connu à cette époque F. David avant son séjour à Ménilmontant, centre de l'église nouvelle ; l'œuvre musicale de F. David est

Digitized by Google

considérable et très variée. On peut signaler à ses débuts, des chœurs d'un très beau caractère, composés pour les solennités Saint-Simoniennes, de nombreuses mélodies, des quintettes, deux symphonies dans le style classique, et plus tard les odes symphonies, le *Désert*, *Moïse au Sinaï*, *Christophe-Colomb*, l'*Éden*.

La nature impressionnable et poétique de David s'est toujours complue dans l'expression rêveuse et vague des scènes de l'Orient. La palette sonore de son instrumentation conservait à sa musique la fluidité aérienne appropriée aux sujets traités. Mais cette note, très caractérisée d'orientalisme, n'a jamais dégénéré en monotonie. Le charme des mélodies d'une suave inspiration, la variété et l'originalité des rhythmes, enfin la distinction naturelle des harmonies, la nouveauté des effets, les horizons découverts, ont dès l'audition de son ode symphonie, le *Désert*, placé F. David au premier rang des maîtres symphonistes et dramatiques; les ouvrages lyriques de F. David sont la *Perle du Brésil*, *Herculanum*, *Lalla Rouch*, délicieuses partitions où le compositeur a répandu les trésors de sa riche imagination, et s'est affirmé au théâtre, le plus vrai, le plus pittoresque des musiciens qui ont chanté l'Orient. Des succès répétés désignaient F. David comme membre de l'Institut. Il y a succédé à son illustre émule H. Berlioz.

Digitized by Google

M. de Morny avait une vive affection pour F. David, dont il appréciait le génie musical, la droiture et la noblesse de cœur. L'éminent artiste était sincèrement attaché à son protecteur et ami, c'est à cette mutuelle sympathie qu'il faut attribuer le patronage et la bienveillance marquée de F. David pour l'école de musique vocale, Galin, Paris, Chevé, dont le duc de Morny était le très fervent et dévoué propagateur.

Dans les dernières années de sa vie, F. David a vécu plus solitaire encore que par le passé, fuyant le bruit et toute espèce d'agitation. Nature rêveuse, recueillie et un peu mysanthrope, ce grand artiste s'était insensiblement retiré de la vie militante de compositeur. La reprise de ses ouvrages ne le passionnait nullement. Il se rendait pourtant assez régulièrement aux séances de l'Institut et dans les commissions artistiques dont il était membre; homme de conscience, il remplissait ses devoirs de juge des concours de Rome, avec une rigidité de conviction qui jamais ne fléchissait sous l'action des influences, qui donnaient assaut à sa loyauté.

Soit réserve, soit timidité excessive, F. David. parlait peu, n'imposait pas son opinion, mais ne se laissait jamais circonvenir, entraîner par de plus habiles discoureurs.

Ce grand artiste, d'une individualité si originale, est mort le 29 août 1876 à Saint-Germain-

Digitized by Google

en-Laye, où il s'était retiré près d'amis chers et dévoués. Fidèle aux croyances de la secte Saint-Simonienne, il est mort spiritualiste et nullement athée. Suivant le désir exprimé dans son testament, il a voulu être enterré sans aucun rite religieux. Ses amis, ses admirateurs, quelques anciens adeptes de la foi Saint-Simonienne, une délégation de l'Institut l'ont accompagné dans un respectueux recueillement au lieu de repos. Mais il me revient tristement en mémoire qu'au grand étonnement de la nombreuse assistance, pas un mot d'adieu, de regret, pas une phrase de sympathie n'ont été prononcés. Il y avait ordre donné, paraît-il, de garder le silence, et de ne pas affirmer trop haut les vertus de cet illustre artiste resté fidèle à ses croyances, et qui laissait un nom glorieux dans l'histoire de l'art.

Nous pouvons le dire avec un juste orgueil, l'école moderne des symphonistes français, peut actuellement soutenir avec honneur tout point de comparaison avec l'école des symphonistes allemands ; un seul excepté pourtant, R. Wagner, dont, toute répulsion mise de côté, on ne peut nier la valeur créatrice et les audaces géniales. Oublions un instant l'homme haineux et méchant, n'aimant et n'admirant que lui, pour ne voir que le musicien audacieux, passionné, mélodiste inspiré, lorsqu'il ne brise pas à plaisir et par esprit de système les ailes puissantes de

Digitized by Google

son imagination. Wagner le chaud coloriste de l'instrumentation moderne mis à part, nous ne craignons pas d'affirmer que les maîtres de l'école française symphonique et dramatique, auraient la presque certitude de triompher dans un concours international, où les trois styles religieux, dramatique et symphonique seraient proposés comme types de composition idéale; Gounod, Massenet, Franck, Dubois accepteraient bien certainement d'écrire un oratorio ou une messe solennelle à grand orchestre. Gounod, Thomas, Massenet, Reyer, Saint-Saens, V. Massé, Mermet, Vaucorbeil, Delibes, Dubois, Guiraud, Paladilhe, Salvayre, etc., ne se refuseraient pas à écrire une œuvre lyrique, opéra sérieux ou demi caractère; enfin la jeune et vaillante phalange de nos symphonistes, Saint-Saens en tête, Godard, Lalo, Joncières, L. Lacombe, Gouvy, Widor, A. Duvernoy et tous les maîtres précédemment nommés, sauraient, nous n'en doutons pas un instant, soutenir victorieusement l'honneur de l'art français. Nous croyons pourtant devoir signaler une préférence trop exclusive et que nous estimons être regrettable au point de vue du style pur, parmi nos symphonistes modernes. La grande majorité de nos compositeurs, séduits par la part plus large laissée à la fantaisie et à l'imagination dans les suites d'orchestre, dont le modèle nous est venu d'Allemagne, délaissent complètement la forme consacrée par tant d'ad-

Digitized by Google

mirables chefs-d'œuvre que nous a laissés l'ancienne symphonie où la pensée musicale, logiquement et savamment traitée, était serrée de près dans ses développements, se reliant tous à l'idée première comme dans un discours éloquent, d'un plan bien étudié, ou tout s'enchaîne avec ordre pour charmer et convaincre.

Il y a, ce nous semble, une tendance trop prononcée à flatter le goût capricieux du public par des pièces symphoniques pittoresques, affectant des nationalités diverses. Mais, dira-t-on, les auditeurs s'intéressent d'autant plus facilement que l'attention se trouve, de prime abord, attirée par un titre caractéristique, par un programme défini qui indique clairement l'expression et la nationalité accusée de l'œuvre. Nous soumettons cette simple observation aux maîtres qui sont l'honneur et l'avenir de l'école française. Ce n'est pas une critique absolue du genre que nous formulons, mais la crainte de voir dégénérer, s'amoindrir et se perdre la forme si belle, si pure, si logique dans sa simplicité, illustrée par les grands maîtres de l'art musical. Il ne faut pas vivre toujours dans l'adoration stérile du passé, chercher le mieux possible, mais innover si faire se peut, à la manière de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Rossini, d'Auber, de Berlioz, de Mendelssohn, d'Hérold, il faut progresser et ne pas s'immobiliser, c'est une loi de l'art.

Digitized by Google

L'école musicale française compte actuellement parmi ses maîtres un groupe nombreux de compositeurs, jeunes encore et de grand avenir, qui instrumentent avec une rare habileté, et jouent de l'orchestre avec une légèreté de main, une souplesse, une facilité et une sûreté d'effet surprenantes.

A l'heure présente, l'héritage musical de Berlioz et de F. David a été recueilli par Saint-Saens. Nul compositeur français n'excelle comme ce maître dans le genre descriptif, pittoresque, imitatif. Pour bien apprécier la haute valeur de ce grand musicien, il faut étudier son œuvre dans son ensemble et dans ses détails caractéristiques. Il faut juger les tendances auxquelles obéit son talent, pouvoir se rendre compte du degré de perfection réalisé dans son orchestration, enfin il importe d'être assez connaisseur pour apprécier l'art prodigieux que met ce merveilleux artiste à ciseler les phrases, et à leur donner le tour original et distingué qui est la note dominante de son style. Saint-Saens poursuit courageusement son idéal en dehors des banalités, cherchant la perfection sous des formes nouvalles qui réalisent l'union intime, mais dans de justes proportions, de l'art dramatique et de la symphonie. Dans cet ordre d'idées, sa belle partition d'*Henri VIII* est une manifestation victorieuse qui place le compositeur au premier rang des maîtres lyriques. Nous avons fait

Digitized by Google

une étude biographique de Saint-Saens dans notre ouvrage des virtuoses contemporains, et nous avons apprécié en toute sincérité les qualités originales du virtuose et du compositeur, notre admiration pour l'artiste est grande, car nous estimons très haut ce talent viril, cette conscience inflexible qui n'a jamais sacrifié ses convictions aux exigences du public, souvent mauvais juge dans les œuvres d'art. L'incontestable supériorité de Saint-Saens s'est particulièrement affirmée dans le style de la symphonie pittoresque et caractéristique. Son œuvre en ce genre est considérable et très variée. *Phaéton,* le *Rouet d'Omphale,* la *Danse macabre,* la *Coupe* et l'*épée,* le *déluge,* ont montré sous un jour éclatant, la puissante individualité, la richesse d'imagination et l'habileté extraordinaire de ce maître dans l'art de traduire, par l'orchestre, des effets que l'on pouvait croire impossibles avant lui. Saint-Saens a donné à la scène quatre ouvrages : la *Princesse Jaune,* le *Timbre d'argent, Étienne Marcel* et *Henri VIII.* A chaque œuvre nouvelle, le compositeur s'est montré plus sûr de ses effets, une progression très sensible a signalé chaque étape parcourue, et la partition d'*Henri VIII* affirme une évolution importante dans la manière du maître, très souvent mélodiste inspiré, mais toujours compositeur de grand style.

Digitized by Google

DU BEAU RELATIF AUX ARTS

La qualification « *beau* », si indistinctement appliquée à des substantifs de caractères différents, n'ayant entre eux aucun lien d'affinité, en matière de beaux-arts, comporte une expression spéciale, un sens tout particulier. Les organisations ne sont pas également aptes à sentir les beautés d'une œuvre d'art : il faut, pour cela, une certaine éducation de nos sens. Mais si l'expression du beau, comme tout ce qui tient à la nature humaine, est variable et relative au degré d'avancement de la civilisation, elle n'en est pas moins soumise à des lois fixes, immuables, indépendantes du goût et de la mode.

La première loi du beau dans les arts est, sans contredit, la *vérité d'expression*, la manifestation idéalisée, mais *vivante* et *vraie*, d'une pensée, d'une passion sous des formes sensibles. Si l'artiste a réussi à traduire sa pensée avec l'expression voulue, et si la forme choisie réunit les qualités qui intéressent, et donne à première vue, à première audition, un sentiment de satisfaction, de plaisir, si nous sommes

Digitized by Google

impressionnés, émus, incités à l'admiration, c'est que l'œuvre est parfaite et conforme aux lois absolues du beau. « Mais, ainsi que l'a très bien dit Gauckler dans sa définition du beau, les manifestations du beau varient avec l'âge de l'individu, aussi bien qu'avec celui des peuples. Le sens, les formes, les images, le goût, l'ornementation changent avec les évolutions des sociétés; mais les caractères typiques de la vie par des formes naturelles, non symboliques, en un mot, l'expression vraie des caractères constitutifs de l'homme et de la nature, restent absolus, immuables, et peuvent être reconnus, acclamés à toutes les époques, comme l'expression idéale du beau, ainsi que le prouve notre admiration motivée pour les immortels chefs-d'œuvre de l'art grec et ceux de la Renaissance.

Les conditions qui contribuent à produire en nous le sentiment du beau, renferment des éléments de caractères très distincts. Les uns sont variables, soumis à la mode, passagers comme elle, les autres ont un caractère fixe et réalisent des types d'un ordre si parfait, si élevé, que ces modèles du beau idéal traversent toutes les péripéties des civilisations, en laissant une trace lumineuse.

Il me souvient, à ce sujet, d'une promenade aux flambeaux, dans la galerie des antiques, au musée du Louvre. M. le comte de Nieuwerkerke

Digitized by Google

avait ménagé cette surprise, cette fête des yeux aux illustrations littéraires, artistiques, politiques, qui se rendaient en foule à ces belles réceptions, uniques en leur genre.

Les gardiens du Louvre, munis de puissants réflecteurs, éclairaient la marche de nombreux visiteurs, en projetant la lumière sur les statues antiques. En arrivant à la Vénus de Milo, des cris d'enthousiasme, suivis de plusieurs salves d'applaudissements, retentirent sous ces froides voûtes électrisées par le fluide qui court dans les foules intelligentes ; mémorable triomphe pour le statuaire de génie dont les œuvres immortelles excitent l'admiration à trois mille ans de distance.

Les lois fixes du beau dans les arts sont difficiles à énumérer et à bien définir, car les principes reconnus comme les seûls vrais à une époque, ne restent pas immuables. Le beau, pur et simple, de l'art plastique païen, n'est plus le beau de la Renaissance, et l'art moderne, tout en admirant avec un pieux respect les chefs-d'œuvre des grands maîtres des siècles précédents, a placé son idéal dans un autre ordre d'idées : dans *l'expression*, *la vie*, *le mouvement*. Ces modifications importantes des lois constitutives du beau, s'appliquent à tous les arts, mais plus spécialement à la musique ; celle-ci, malgré ses origines très anciennes, *n'est un art libre*, indépendant, vivant de sa propre

Digitized by Google

substance, que depuis quelques siècles. Il serait très instructif et curieux, en remontant aux sources primitives du goût dans les arts, d'en étudier les fluctuations multiples, et de se rendre compte des influences diverses qui en ont fait varier les courants d'un pôle à un autre.

Le domaine des arts est limité par la nature des procédés mis en œuvre pour exprimer la pensée, les sentiments, les impressions, en un mot les conceptions humaines. En consultant les origines premières de l'art, un fait s'affirme, c'est que la sculpture et la peinture ont presque toujours été sous la dépendance absolue de l'architecture, dont elles complétaient l'ornementation. Les temples et les palais des rois étaient primitivement décorés d'images sacrées, de dessins entaillés en relief, recouverts de couleurs vives mais non ombrées, ayant pourtant déjà l'intention de vivifier le dessin.

Mais, après plusieurs siècles d'essais, de tâtonnements, de progrès et de temps d'arrêt, chaque art a conquis son autonomie, son indépendance, son action individuelle : la musique a pu s'allier à la poésie et à la danse, mais a cessé d'être tributaire servile de ses deux sœurs aînées, jusque-là ses dominatrices ; la statuaire a su exprimer la vie, le mouvement, les passions, sans recourir au coloris et aux métaux.

L'antiquité, qui nous a légué de si beaux

Digitized by Google

modèles dans l'art architectural et dans la statuaire, a été moins riche en documents relatifs à la peinture; nous n'avons plus que des lambeaux de fresques appartenant au genre décoratif. Il ne reste rien de l'œuvre des grands peintres, et nous devons pour nous former une idée des mérites et de la haute valeur des premiers maîtres de la peinture antique, nous en référer à la description et à l'appréciation des écrivains du temps, qui ont disserté sur les beaux-arts : Pline, Pausanias, Strabon. Grâce à eux, à leurs écrits, à leurs jugements motivés, les grandes et saines traditions de l'art antique sont arrivées jusqu'à nous, et si nous avons à déplorer de ne pouvoir admirer les chefs-d'œuvre de Zeuxis et d'Appelles, etc., nous savons du moins, par les illustres écrivains leurs contemporains, que les lois du goût et de la perfection ont été les mêmes, lorsque la civilisation, l'éducation artistique et le sentiment du beau idéal se sont affirmés. Mais, il faut bien le reconnaître, le type du beau, du grand et du parfait, varie suivant les nationalités, suivant les races, suivant le tempérament des peuples ; les temples égyptiens, hindous et persans ont une certaine analogie, par la grandeur de conception et l'importance des masses accumulées. Les symboles religieux diffèrent, mais l'idée première étant la même, tend à impressionner les générations par le caractère extraordinaire de

Digitized by Google

durée, de perpétuité, par l'effet saisissant de l'immuable, de l'immortel et de l'infini. Les grecs et les romains honorant d'autres dieux, exprimant un autre ordre d'idées, sous un ciel doux et tempéré, les monuments et les arts ont procédé d'une esthétique très différente. L'influence climatérique, et celle de la religion et des mœurs ne peuvent être mises en doute, quant à la marche progressive et aux qualités distinctives des arts.

L'ancienne Rome a légué à la Rome moderne plusieurs temples d'ordres *ionien* et *corinthien* qui remontent à la plus haute antiquité, et qui, malgré quelques additions et restaurations, conservent dans leur ensemble les belles proportions, le style pur de l'art grec. Citons le Panthéon et le petit temple de la fortune virile. Le *Colysée*, cirque immense de dimensions colossales, était admirablement construit et décoré. Ce qui reste de ces ruines grandioses, malgré les ravages du temps et les sacrilèges dévastations des hommes, donne encore l'idée de ce que pouvaient être les fêtes populaires de l'antique Rome des Césars. Combats de gladiateurs et de bêtes féroces, naumachies, batailles d'esclaves, etc. Rome possède encore plusieurs monuments entiers de l'antiquité : la Colonne Trajanne, l'arc de triomphe de Septime Sévère, deux beaux spécimens de l'art sculptural. *Nîmes* et *Arles* ont des édifices précieux de

Digitized by Google

conservation : la Maison Carrée, et les arènes, constructions romaines mais de style grec, d'un goût très pur, d'une architecture très ferme, et les plus beaux monuments dûs aux Romains pendant leur occupation des Gaules.

« La représentation sur une surface plane des formes dans l'espace, la projection des limites et des contours, l'ensemble des lignes qui concourent à exprimer la configuration des objets, forment l'art élémentaire du dessin. Mais, pour que les objets esquissés au trait prennent un corps, aient du relief, il faut ajouter des ombres fictives et distribuer la lumière dans de certaines données, il faut aussi créer une profondeur factice sur la surface qui sert de fond ; cet art de la perspective, qui a ses principes absolus, est indispensable pour donner l'apparence de l'existence dans l'espace, l'illusion de la réalité. Tout nous porte à penser que les grands peintres de l'antiquité, dont la tradition et l'histoire nous ont raconté les merveilles, en laissant tomber dans l'oubli les noms de leurs prédécesseurs d'Égypte et d'Orient, ignoraient complètement les lois de la perspective aérienne, de la réflexion des rayons de lumière, du reflet des couleurs. La pensée et le sentiment sont les moteurs principaux qui doivent inspirer et guider l'artiste, qu'il soit peintre, sculpteur ou musicien, lorsqu'il veut produire une œuvre durable.

Digitized by Google

La peinture a deux éléments indispensables pour exprimer le beau, idéaliser la nature, tout en lui conservant l'exacte vérité, procurer l'illusion, tout en donnant le sentiment de la réalité.

« Par la correction des lignes, par la pureté du dessin, le peintre délimite, dans l'espace, les objets qu'il veut reproduire, il leur donne la forme, les contours, le relief qu'ils doivent avoir; *il expose en un mot son motif,* exprime sa pensée. Mais la couleur, se superposant avec art au dessin, vient rendre plus vivante, plus vraie, plus animée, la reproduction de la nature; en ajoutant les teintes naturelles à la forme réelle, les illusions de la perspective aérienne, et une profondeur artificielle grâce à laquelle les objets prennent l'apparence de la réalité dans l'espace. »

C'est un art raisonné que la science de l'atmosphère, de l'air ambiant, diaphane, plus ou moins transparent ou chargé de vapeurs, la science des délicates harmonies, des tonalités variées, de la perspective et des effets de lumière.

Les Chinois qui, dans l'exécution des objets ouvragés, se rattachant par certains côtés à l'art décoratif, ont atteint une si grande perfection, ne se doutent pas des rapports harmonieux des tons, des nuances se faisant mutuellement valoir, et encore moins des effets de

Digitized by Google

perspective aérienne, des demi-teintes, du clair obscur.

En principe, constatons les faits suivants : c'est que, dans les arts plastiques et même dans l'art poétique et musical, l'ordre, l'unité, la variété sous certaines conditions, la convenance dans les formes, l'harmonie entre les différentes parties, l'union intime entre l'idée et son mode d'expression, les proportions bien équilibrées, sont les qualités essentielles qui concourent à rendre une œuvre belle et durable. *L'expression parfaite de l'idée rendue sensible par la forme* est, croyons-nous, le but sans cesse poursuivi et jamais complètement atteint par l'artiste passionné.

Pour ces chercheurs ardents, amoureux de l'art pur, le réalisme, malgré toutes ses habiletés de main, ses rigoureuses exactitudes ou ses à peu près fantaisistes, reste la négation du vrai beau. Les artistes qui joignent à de hautes facultés intellectuelles la pensée et le sentiment également pondérés, également parfaits, qui donnent à l'expression toute sa vérité, en équilibrant dans une juste mesure la forme et la couleur, la pensée et le sentiment, en transportant l'idéal dans la vie, sont des artistes de génie : leurs œuvres ont atteint le beau idéal.

Ce qui distinguera toujours un *artiste, même médiocre,* du plus habile praticien, c'est que le

Digitized by Google

premier met dans l'œuvre créée par son imagination la vie et l'expression, et le second se contente de la précision et d'une exactitude parfaite dans la reproduction d'un modèle. L'artiste, qu'il soit peintre, statuaire ou musicien, doit être aussi poète et impressionnable. Il doit avoir l'intelligence ouverte et l'esprit cultivé, pour produire dans un style élevé, dans le sentiment du juste, une œuvre originale, caractéristique, qui porte l'empreinte de son individualité, qui soit la manifestation vraie de sa pensée, et comme un reflet vivace de son âme et de son cœur. Il n'y a pas d'œuvre d'art vraiment digne de ce nom, sans noblesse dans la pensée, sans chaleur d'expansion, et aussi sans le respect des grandes traditions qu'il ne faut pas confondre avec les conventions routinières d'école.

Le praticien habile, l'homme du métier, est certes utile, bon à consulter, mais n'est pas un artiste; l'artiste dont l'âme s'impressionne, dont l'imagination s'exalte, dont les sens sont émus à la vue des splendeurs de la nature, ou celui dont le cœur sensible trouve dans la lecture de l'histoire, dans les hauts faits des grands hommes ou des héros de l'antiquité, des émotions qui éveillent en lui l'inspiration, des motifs qui entretiennent le feu sacré de l'art, et soutiennent son amour et sa foi pour le beau, aura, croyons-nous, une immense supé-

Digitized by Google

riorité sur le praticien de talent, quelle que soit son habileté, qui cherchera uniquement le moyen matériel d'exprimer sa pensée.

J'en excepte cependant les hommes d'un génie tout spécial, et il en existe. De loin en loin de puissantes individualités, des précurseurs inspirés, dont l'ardente imagination devance la marche normale mais progressive de l'humanité, franchissent d'un bond les étapes successives qui les séparent de l'idéal entrevu. Ces hardis novateurs qui suivent des sentiers inexplorés, des voies solitaires par haine de la routine et des conventions d'école, sont le plus souvent, à leur début, méconnus et repoussés; leurs audaces géniales froissent les habitudes et le goût dominant de leurs contemporains.

Mais, à côté de ces natures d'élite, aux aspirations généreuses, qui puisent dans les profondeurs de leur âme la force de s'élever aux plus hautes cimes de l'art, il faut aussi compter avec un certain nombre de praticiens de talent qui se créent un beau de convention, auquel ils ne croient pas *in petto*, mais qui, pour fixer l'attention sur leurs œuvres, se singularisent de parti pris, affectant une originalité qui n'est pas dans leur tempérament, blessant outrageusement toutes les lois du goût, et méconnaissant tous les principes de l'art. L'imagination et même le sentiment du beau, s'ils n'ont pour auxiliaires le savoir, la réflexion,

Digitized by Google

la mémoire, l'esprit de comparaison, et l'habileté de main, que donne un long exercice des procédés usuels, ne peuvent réussir à créer des œuvres durables et de grand style. Le beau dans les arts, c'est la manifestation sous des formes parlant à nos sens de l'idéal rêvé, des sentiments intimes et des émotions qui agitent l'âme de l'artiste, *c'est la pensée invisible, rendue palpable, rendue sensible.*

Digitized by Google

DU BEAU DANS LA MUSIQUE

Les lois absolues du beau, dont nous venons de rappeler les principes, se transforment, suivant l'époque, le milieu, le degré d'éducation spéciale des nations. La perfection est donc relative, progressive, et peut amener de sensibles modifications dans l'art d'exprimer la pensée, ou de donner une forme arrêtée à l'idée du beau.

La peinture, la statuaire et la poésie ont pour modèles la nature et les grands sentiments idéalisés; l'architecture n'a pas de modèle du beau dans la nature, malgré certains points de comparaison entre la forêt et les nombreux clochetons, colonnes et colonnettes de nos cathédrales. L'art musical, que l'on désigne souvent par la langue des sons, ne dérive nullement de l'imitation de la nature et de ses harmonies. Les sources de l'art musical sont immatérielles, mystérieuses, quoique les causes de la production du son et les lois du rhythme et de l'harmonie nous soient connues.

Tous les arts ont pour but de réaliser, chacun

Digitized by Google

dans sa sphère et suivant des lois spéciales, un modèle idéal du beau : la musique a le don de *charmer* et d'*émouvoir*; elle agit directement sur nos sens pour parler à l'âme; elle nous touche et nous entraîne, mais son action vivace sur notre organisme n'a pas pour objectif de transmettre à l'esprit des idées précises et distinctes, mais bien de donner des sensations. Sans l'adjonction de la parole, l'action déterminée de la musique est d'établir un courant d'émotions s'unifiant étroitement par les liens les plus délicats, les plus subtils, de l'âme du compositeur à celle des auditeurs. Cette communication mystérieuse et sympathique qui agit puissamment sur un auditoire si nombreux qu'il soit, et réunit dans un même sentiment d'impression tous les cœurs vibrant à l'unisson, est le triomphe de la musique s'élevant au *niveau de la plus riche éloquence, des plus beaux mouvements oratoires,* sans pourtant spécifier, traduire d'une façon exacte, positive, les sentiments qu'elle exalte par l'action vague, indéterminée des sons. On ne peut donc donner à la musique cette admirable définition d'un beau et bon discours : l'irradiation de la raison elle-même. L'antiquité attribue les origines premières de la musique à certains phénomènes de résonnance dus au hasard; sans nier d'une façon absolue la réalité de ces légendes, nous croyons que l'art musical ancien et moderne n'a tiré aucun ensei-

Digitized by Google

gnement essentiel, aucun modèle à suivre des harmonies de la nature, pour formuler ses lois primordiales. Les bruits produits par les éléments, les gémissements du vent dans la forêt, les plaintes de la mer, le rhythme cadencé des vagues, les éclats de la tempête, etc. etc., peuvent certainement impressionner et inspirer un compositeur d'imagination à la fibre poétique, mais les grandes voix de la nature ne sauraient être prises pour modèles et ne contiennent aucun principe musical. On peut en dire autant du chant des oiseaux : leurs légères vocalises, les merveilleux caprices de leurs improvisations, sont bien des *mélodies naturelles,* mais n'ont pu servir de point de départ à la musique primitive, au chant humain.

La succession coordonnée des sons peut, dans un certain ordre d'idées, être comparée à la parole articulée, modulée, chantante, qui s'élève ou s'abaisse par degrés, s'anime ou se ralentit suivant l'impulsion de nos sentiments et les émotions de notre âme. La musique, la parole, nos sens, nos facultés, notre organisation physique et morale, sont une émanation divine, une parcelle du grand infini. Nous ne sommes pas, quoique en pense l'école matérialiste, de simples vibrations de la matière. Les païens, bien avant les chrétiens, ont donné une origine divine à l'art musical, divine dans son essence primitive, et divine encore par son

Digitized by Google

action merveilleuse sur nos sens et sur notre âme. Non, si la musique n'était que l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille, un kaléidoscope sonore, une succession d'arabesques ingénieuses destinés à récréer le sens auditif, la musique cesserait d'être la langue des *âmes sensibles, idéalistes, poétiques,* et il faudrait nier sa puissance mystérieuse à éveiller en nous, sans le secours de la parole, les émotions les plus vives, les sentiments les plus divers, depuis la rêverie jusqu'à l'extase, depuis le charme persuasif jusqu'à l'enthousiasme irrésistible.

Malgré les prodiges incessants de cet art magique qui ravit nos sens, charme notre intelligence, touche notre cœur et s'infiltre dans notre âme, notre raison et notre esprit d'analyse ne peuvent qu'imparfaitement définir son mode d'action, et poser d'une manière stable, fixe, positive les lois du beau. L'art musical, dans ses manifestations variées et d'expression si différentes, suivant les idiomes et la civilisation des peuples qui l'ont cultivé, s'est radicalement transformé d'un siècle à un autre. Les systèmes graphiques, les modes, les tonalités, tout s'est sensiblement modifié ; ce ne sont pas seulement des évolutions, mais des révolutions que la musique a traversées des temps anciens au moyen âge, et de cette époque aux siècles modernes. C'est surtout à partir du procédé de

Digitized by Google

notation et d'enseignement codifié par le célèbre moine Guy d'Arezo, qu'elle a suivi une marche progressive plus rapide, et atteint sucessivement ses développements.

Les éléments constitutifs de la musique sont les formes sonores, les idées mélodiques simples ou composées, vivifiées par le rhythme, la mesure, le mouvement, et colorées par la différence des timbres, par les nuances, les oppositions de force, et par l'harmonie.

La musique, plus qu'aucun art, frappe nos sens pour produire en nous les émotions variées et intenses qui ont permis aux philosophes et aux poètes de dire qu'elle allait directement au cœur. L'art du compositeur, comme toute manifestation de l'esprit, de l'imagination, est un art complexe.

A l'éducation spéciale et professionnelle, doivent s'ajouter la science et l'inspiration, pour que l'œuvre créée par l'artiste soit réellement vivante, possède une parcelle de son individualité.

La musique vit d'elle-même, de sa propre substance, de ses idées, des effets qui lui sont particuliers. C'est un art à la fois sensualiste et spiritualiste; par la sonorité et le rhythme, il agit sur notre organisme; mais le sentiment et l'expression qui concourent à parfaire le beau idéal, parlent à notre imagination et s'adressent à l'âme.

Digitized by Google

Un fait positif établissant que la musique peut vivre de sa vie propre, c'est le nombre considérable de compositions instrumentales écrites par des maîtres de premier ordre, et ne relevant que de l'élément euphonique; les phrases et pensées musicales peuvent être nobles, élégantes, très caractéristiques, sans devoir leur beauté, leur expression, leur perfection à des sentiments étrangers à l'art. Cela dit, cette vérité bien admise, reconnaissons aussi un fait incontestable, c'est que les artistes d'imagination, dont l'intelligence et le cœur sont prédisposés à s'émouvoir à la contemplation des splendeurs de la nature, ou à celle des chefs-d'œuvre de l'esprit, aux récits de généreuses actions, etc. etc., puiseront de salutaires impressions, de fécondes inspirations dans ces émotions généreuses qui feront vibrer en eux les plus nobles sentiments, qu'ils traduiront ensuite suivant les moyens spéciaux à l'art.

La beauté *physique ou morale,* quelle qu'elle soit, doit toujours exercer une action très puissante sur l'organisation impressionnable des artistes, qu'ils soient poètes, peintres, statuaires, musiciens ou architectes. Hændel, Haydn, Mozart, Beethoveen, Weber, Mendelssohn, Schubert et bien d'autres musiciens de génie, appartenaient à cette grande et illustre famille d'impressionalistes.

Pourtant, il serait contraire à ma pensée de

Digitized by Google

conclure que je n'admets pas *un beau spécial,* particulier à la musique, en dehors de *l'expression des sentiments.* Ce beau idéal existe depuis des siècles; un nom immense le résume : J.-S. Bach. Cet homme colossal, absolu, n'a jamais cherché dans *l'expression* des sentiments, excepté pour en plaisanter musicalement (1) des sujets propres à inciter son imagination, sa merveilleuse fécondité. Mais, peut-être objectera-t-on que la forme scolastique de ses œuvres ne motivait pas cet appel à des éléments étrangers à la musique. Pour les artistes qui connaissent les splendides beautés de l'œuvre de J.-S. Bach, cet argument est sans valeur, car ce génie sans pareil a tout inventé, tout trouvé, les pensées mélodiques les plus exquises, les harmonies les plus audacieuses, la grâce, le charme, l'élégance, l'idée, la forme, le fond, il a tout mis en œuvre; depuis le naïf jusqu'au sublime, et cela sans jamais se préoccuper que d'écrire de la musique sans alliage d'autres sentiments.

L'imagination du compositeur n'est pas toujours éveillée, en veine de production. La muse de l'inspiration ne vient pas toujours au

(1) *Adieux, départ, lamentations des amis,* petite fantaisie amusante et drolatique écrite dans un jour de gaieté.

Digitized by Google

premier appel visiter le poète ou le musicien. La conception de la pensée, sorte de travail préliminaire qui s'élabore dans le cerveau de l'artiste qui crée, invente et cherche la forme qu'il doit donner à la musique qui chante en lui, demande chez les uns le recueillement et la réflexion, chez d'autres l'agitation et le bruit. Beaucoup d'artistes cherchent leur foyer d'inspiration dans la lecture d'œuvres poétiques ou musicales. Le grand Haydn s'inspirait des pères de l'église, ce qui ne l'empêchait nullement d'écrire de la musique spirituelle et vive. G. Hændel et Gluck, ces deux tempéraments de feu, recouraient, paraît-il, quelquefois à l'excitation de vins généreux pour exalter leur verve productrice; Rossini prenait plaisir à écrire ses partitions au milieu des causeries d'amis intimes; il pouvait, à sa volonté, s'isoler ou se mêler à la conversation suivant sa disposition d'esprit. On peut, tout naturellement, conclure de ces faits très simples, mais significatifs, que le compositeur, aussi bien que le poète, doit attendre ou provoquer l'inspiration; mais l'on ne peut nier que les artistes impressionnables, dont l'âme vibre à toutes les émotions généreuses, ne soient fortement influencés par la lecture des grands événements de l'histoire, par la vue d'une belle œuvre d'art, par la contemplation des splendeurs de la nature, tout ce qui sera une cause d'émotion.

Digitized by Google

devra réagir sur le cerveau, donner l'essor à l'imagination. C'est là, croyons-nous, une influence physique, un effet normal.

L'inspiration musicale subit ces diverses influences, c'est un fait indéniable; elle est triste, douce, langoureuse, vigoureuse, enjouée, énergique, mais *n'exprime pas,* ne dépeint pas, ne spécifie pas ces différents états de l'âme, si elle n'y est aidée par la parole d'une manière exacte et précise. L'expression musicale est vague, indéterminée, et son action descriptive, sans l'adjonction explicative de la parole, se limite à un nombre restreint de mouvements connus : marches, airs de danses, chants populaires ou nationaux. Comment distinguer les tempêtes de l'âme du sourd grondement de l'orage; la quiétude de l'esprit pourra aussi bien être interprétée comme la peinture du sommeil; quelle différence établir entre le susurement du ruisseau et le bruissement du feuillage. Mais, reconnaissons-le sans le moindre embarras, la musique descriptive, pittoresque, sentimentale et philosophique, impuissante par elle-même à peindre, à exprimer, acquiert avec l'aide d'un programme défini une vérité descriptive, une puissance de coloris et des effets spéciaux qui ne sont pas de son essence naturelle. Devons-nous considérer comme un progrès, comme une extension d'influence, ces empiètements de la musique sur le

Digitized by Google

domaine d'arts plus parfaits, plus exacts que le nôtre au point de vue spécial de l'imitation de la nature.

Pour l'artiste de talent et d'imagination en pleine possession des moyens techniques qui lui permettent de produire sa pensée, de traduire ses impressions, d'exprimer ses émotions suivant les lois du grand art musical, la contemplation des chefs-d'œuvre de la création doit être certainement une source vive et féconde de sensations et d'inspirations. L'âme s'élève et s'exalte à la vue des hautes montagnes, des forêts ombreuses et de l'immensité des mers.

Mendelssohn, le grand artiste si admirablement doué, dont la nature distinguée, fine, sensible et délicate vibrait à tout ce qui était grand et beau, écrivait à ses parents, en revenant d'une promenade dans les environs de Rome : « C'est là qu'il faut aller chercher la musique, c'est là qu'on l'entend retentir de toutes parts, et non dans les salles de spectacle aussi vides qu'insipides. » Mais cet impressionnaliste de génie, cet amant exalté du sublime n'a jamais cherché à peindre matériellement, par des sons et des rhythmes particuliers, les lacs et les cascades, les montagnes et les vallons. Il ne s'est pas un instant arrêté à la pensée de décrire les paysages ou d'imiter le bruit des eaux. Les contemplations recueillies, les admirations enthousiastes lui ont inspiré

Digitized by Google

d'adorables mélodies, des harmonies délicieuses. et il a traduit avec un rare bonheur, un sentiment poétique exquis, ses émotions, ses impressions dans la langue des sons, la plus pure et la plus idéale. Les titres sont venus s'ajouter au *discours musical*, sans que le grand artiste, en écrivant ses belles symphonies ou ses ouvertures, ait eu préalablement l'intention arrêtée de faire de la peinture musicale ou d'ébaucher un drame sonore.

Une ouverture ou une symphonie caractéristique peuvent affecter une idée prédominante, un *sentiment déterminé;* c'est là une question d'inspiration et qui dépend du compositeur : mais entrer plus avant dans cet ordre d'idées, avoir la prétention de désigner les personnages et les épisodes d'un drame, même avec le secours des paroles, nous semble faire acte de lanterne magique musicale; cette série de tableaux et d'esquisses nous paraît faire dévier l'art pur de sa haute mission. Les succès obtenus par plusieurs grands musiciens ne sont pas, ce me semble, la glorification sans réponse de ce genre mixte, qui n'est ni la symphonie ni le drame.

Il en est de même de toutes les symphonies à *programme* : musique *pittoresque*, descriptive, spécialement composée pour faire illusion, évoquer des visions plus ou moins précises dans l'esprit des auditeurs, incessamment préoccup-

Digitized by Google

pés de rapporter exactement au programme les effets de sonorité, de mouvements, de rhythmes qui, dans la pensée du peintre musicien, expriment une *idée musico-plastique*.

Le *beau* en musique, peut s'entendre de plusieurs manières, en caractérisant différents genres, différents styles de composition. Une belle symphonie qui n'est pas dans son cadre au premier plan d'un drame lyrique, où le mouvement et l'action doivent primer les ingénieuses et multiples combinaisons et transformations d'une idée musicale, pourra, en tant que symphonie et œuvre d'art, offrir le type du beau, sans pour cela être à sa place. La musique religieuse a aussi des formes de beauté qui diffèrent essentiellement de la musique théâtrale.

La gravité, la solennité et l'onction des mélodies d'une austère simplicité, d'une suavité naïve, doivent s'unir étroitement au caractère et au sens des paroles. Les harmonies lentes, placides et soutenues, modulées dans les tonalités rapprochées du ton principal, ne doivent jamais procéder par surprise ; enfin les accents expressifs doivent s'équilibrer dans une juste mesure avec le sentiment et le style. Voilà quelques-unes des qualités qui constituent le beau musical dans le genre religieux.

Les vrais artistes, ceux qui aiment avec foi et conviction leur art, qui conservent avec

Digitized by Google

un pieux respect les saines et pures traditions des grands maîtres, ceux qui, sans s'immobiliser dans l'admiration stérile du passé, savent pourtant y trouver les précieux enseignements qui conduisent progressivement à une perfection relative plus élevée, admettent comme nous que la musique moderne dramatique et instrumentale est essentiellement variable de *caractère*, d'*expression* et de *forme*. La musique est un *art* et non un *dogme :* toutefois nous croyons fermement que la musique *spécialement religieuse,* la musique liturgique en un mot, doit invariablement conserver le sentiment austère, moral et grave qui convient à la prière, et s'adapte si bien aux offices divins dans le plain-chant. Les chants de l'église, les hymnes adressés à Dieu, doivent planer immuables au-dessus des passions mauvaises, et ne subir aucune influence des goûts changeants de notre civilisation raffinée.

La musique dramatique moderne est tout particulièrement expressive et passionnelle, les nuances délicates et légères, les émotions douces et attendries trouvent certainement leur place dans la gamme complète des sentiments éveillés et des sensations perçues. Mais les maîtres du jour, ceux du moins dont les œuvres nous restent comme les types vrais de la pensée qui les incite et qui les guide, poursuivent, ce nous semble, un idéal moins

Digitized by Google

pondéré. L'art moderne est puissant, mais mal équilibré, le sentiment tragique et déclamatoire tient trop souvent la place des inspirations venues du cœur, et qui sont l'écho de l'âme même de l'artiste; le talent, la facture et l'emphase ne suffisent pas pour créer des œuvres originales, personnelles, émues, vivantes qui s'imposent à l'admiration des contemporains et restent comme des modèles à suivre du vrai beau, de celui qui résiste aux fluctuations et aux caprices de la mode, de la vogue.

Les moyens d'expression particuliers à la musique sont moins variés, moins nombreux, moins précis que ceux inhérents à la parole; mais l'expression musicale gagne en intensité ce qu'elle n'a pas en étendue, elle va spontanément et directement au cœur; impuissante à parler à l'esprit la langue absolue du raisonnement, elle excelle à peindre par *analogie de mouvement*, les passions, et même jusqu'à un certain point les phénomènes de la nature; car, c'est bien par un sentiment d'imitation, et en se servant d'éléments très différents, que la sonorité se substitue à la lumière, pour donner approximativement aux auditeurs la sensation progressive du jour qui se lève peu à peu, puis du soleil qui resplendit et illumine l'horizon. Ces effets de *crescendo* habilement conduits, s'élevant graduellement du pianissimo le plus

Digitized by Google

faible au fortissimo le plus formidable, ce *dessin musical minuscule,* qui va grandissant peu à peu, se répercutant, renforcé successivement par tous les timbres de l'orchestre, s'unissant à la puissance d'un chœur nombreux, fait image, donne une poétique illusion aux oreilles exercées, déjà prévenues par un programme clairement exposé.

Nous l'avons déjà dit, nous le répétons : *le beau en musique* est un principe absolu, indépendant par l'idée, par la forme, des sentiments étrangers à son essence toute spéciale. Mais on ne peut refuser à la musique le pouvoir d'éveiller en nous, par ses mélodies suaves et tendres, par ses chants énergiques et fortement rhythmés, des sentiments analogues au caractère expressif de la pensée musicale. Résumons notre pensée : *l'action virtuelle de la musique est d'arriver à l'âme en frappant directement nos sens.*

Il existe de nombreuses et admirables compositions musicales qui n'ont pas pour visée l'expression d'un sentiment déterminé ; J.-S. Bach, Em. Bach, Hændel, Haydn, Mozart et Beethoven lui-même ont écrit leur musique de chambre, la plupart de leurs grandes œuvres instrumentales, sans penser à traduire en musique une pensée étrangère à leur art.

L'expression effective et directe de senti-

Digitized by Google

ments déterminés par l'action seule de la musique est la doctrine soutenue, préconisée par la plupart des écrivains qui ont traité les questions d'esthétique musicale. Cette immixtion abusive du sentiment a été combattue avec beaucoup de clarté et de logique par un professeur de Vienne, M. E. Hanslick; mais le savant critique, tout en formulant cet axiome : que la musique peut se suffire à elle-même, vivre de sa vie, *et n'est pas un moyen servant à l'expression des sentiments et des pensées,* affirme aussi, qu'en dernière analyse, le beau reposera toujours sur *l'évidence immédiate du sentiment,* qui est par analogie du beau en peinture, l'expression, la vie dans un portrait, l'âme de l'artiste passant dans son œuvre (1). On peut sagement conclure des deux doctrines comparées, qu'il est bon de ne pas accorder au sentiment une omnipotence absolue dans toutes les questions d'art que l'analyse, la raison, la philosophie peuvent expliquer. Mais si l'action directe et déterminée de la musique repose sur l'ébranlement nerveux produit sur notre organisme par des effets de sonorité et de rhythmes, effets purement physiques, il faut reconnaître avant tout que la beauté des mélodies, le caractère expressif des idées, la richesse

(1) *Essai de réforme de l'esthétique musicale,* Ed. Hanselick. Traduction de Ch. Bannelier, Ed. Brandus.

Digitized by Google

des harmonies, la diversité des rhythmes s'adressent au cœur, à l'imagination, à la partie éthérée de notre être, qui vibre à l'unisson des sentiments exprimés par le musicien inspiré.

La musique agit directement sur les sens, spéculativement sur l'esprit ; mais, si son influence est immédiate sur le système nerveux, si elle excite ou calme l'agitation suivant la nature des idées musicales exprimées, on ne peut lui dénier une action très vive sur les affections de l'âme.

La musique parle aussi à l'intelligence des auditeurs délicats qui, par leur éducation spéciale ou technique, sont aptes à discerner, comprendre et juger les beautés d'une œuvre, sont capables d'apprécier et de sentir la puissance d'inspiration, l'originalité et la mise en action des idées musicales. C'est par affinité à nos sentiments que nous disons d'une composition qui répond à l'état de notre âme par la nature de sa mélodie, par ses accents, par son rhythme, que cette œuvre est tendre, triste, langoureuse, héroïque ; la musique ne peut exprimer d'une manière définie ces sentiments, mais elle est dolente, alanguie, énergique, animée ; elle éveille et suscite en nous des sensations qui répondent aux sentiments qui nous agitent : de là cette définition trop large et cette prétention d'exprimer toute la gamme des senti-

Digitized by Google

ments humains. Le vague et l'indéfini de la musique, voilà son charme et sa poésie spéciale.

Digitized by Google

DES LOCUTIONS COMMUNES A LA MUSIQUE ET AUX AUTRES ARTS

Il existe des points de comparaison imagés, des rapports sinon exacts, mais offrant certaines analogies ingénieuses entre la musique et les autres arts.

Si l'origine de chacun d'eux est très distincte, le but visé par tous reste le même. Frapper les sens, impressionner, parler à l'intelligence, à l'imagination pour arriver à l'âme, éveiller nos sentiments, nous émouvoir, nous intéresser en rendant visible, sensible, vraie, la pensée intime exprimée.

La science nous captive, nous passionne même, mais ne nous émeut pas ; l'art est une source inépuisable de sensations et d'émotions, c'est là, croyons-nous, sa réelle puissance d'action, sa supériorité et sa faiblesse comparative avec la science exacte, positive, absolue, qui ne s'adresse qu'à la raison, repousse l'illusion et les compromis, et ne veut être que la vérité pure. L'art musical a pourtant une certaine attache à la science par la génération des accords, par les expériences du monocorde, par la résonnance

Digitized by Google

des corps sonores et leur sons harmoniques : mais c'est là un tout petit côté de l'art musical de notre système moderne. Nos grands musiciens, nos patients chercheurs d'harmonies nouvelles, ou ceux que le génie a porté en avant, se sont peu préoccupés d'expériences acoutisques ou de divisions harmoniques.

Revenons aux locutions imagées dont nous voulons citer quelques-unes, et dont il sera facile d'étendre le nombre par voie de comparaison.

Une formule presque banale, tant elle est fréquemment employée en discourant sur la musique est celle-ci : *la langue des sons, langue idéale des sentiments, des passions;* cette locution imagée n'est pas d'une exacte vérité, mais un à peu près. Pas un logicien n'hésitera d'affirmer qu'une langue, un dialecte, est un vocable servant à exprimer des idées précises, des sensations positives, parlant à la raison, servant à raconter les hauts faits des héros, les grands événements de l'histoire. La musique, sans le secours de la parole déclamée ou chantée peut bien éveiller en nous des sentiments tendres, passionnés, héroïques, nous inciter au courage par ses accents énergiques, par ses rhythmes décidés, elle fera écho à notre douleur par ses chants plaintifs, par ses harmonies imitatives, mais n'ayant pas de caractère parfaitement déterminé, spécial, elle sera impuissante à exprimer d'une manière ri-

Digitized by Google

goureusement exacte ce que la parole seule peut indiquer, elle ne peut ni raconter ni peindre avec précision ; son expression est vague, indéterminée. Mais elle a une toute autre puissance, elle nous charme, nous émeut, nous impressionne, nous enthousiasme par la magie éloquente et mystérieuse des sons. Ce sont là, dira-t-on, des effets purement physiques, répondant à des sensations nerveuses. Le phénomène physique, l'action des sons sur notre organisme, est un fait matériel indéniable, mais ce qui est moins explicable, c'est l'influence morale des mélodies et des rhythmes sur notre imagination, sur notre âme, ce sont les idées que font surgir en nous l'audition d'œuvres instrumentales privées de l'adjonction de la parole.

C'est un énervement, diront les sceptiques. Oui si la musique est ennuyeuse et nous agace par les effets bruyants, nous fatigue par son manque absolu d'idées ; mille fois non, si elle nous procure de douces et agréables émotions par la sincérité de ses chants et de ses harmonies, si elle nous charme, si elle nous intéresse, si elle a le don de tarir nos larmes.

Une formule généralement admise lorsqu'on parle d'une mélodie gracieuse, élégante, est de louer son *contour et son dessin*. Il y a, en effet, dans la succession des sons, dans la manière dont ils sont groupés et dans les points extrêmes qui limitent le chant au grave ou à l'aigu,

Digitized by Google

des lignes régulières figurant les sons espacés on rapprochés, enfin une certaine ondulation dans la succession des notes qui donne le contour. On désigne aussi par *dessins d'accompagnement* les traits persistants que le compositeur choisit pour soutenir la mélodie et pour donner plus d'animation, plus d'intérêt aux basses harmoniques. La comparaison entre la musique et le dessin se complète encore par l'image souvent employée, donner *de l'air* à la mélodie par des silences ou des repos, enfin *dégrader le son*, chanter ou exécuter *dans une demi-teinte*, ce qui est l'équivalent de diminuer de force ou dire à *meza voce*. Mettre une phrase en *pleine lumière* est aussi une image empruntée au vocabulaire du dessinateur. Ces points de repaire éloignés, ces ressemblances approximatives, constituent bien des rapports d'effets, mais n'établissent pas une réelle analogie.

Les amateurs de goût et les critiques d'art emploient très souvent les épythètes de *coloris musical*, pour désigner une orchestration variée dans ses effets, par l'emploi des différents timbres et par la diversité de ses mouvements. Le mot *coloris musical* s'applique au choix des accords, aux harmonies ingénieuses, enfin à la couleur locale conservée par le *musicien*. Il y a bien d'autres circonstances où l'emploi de ce mot technique *couleur, coloris*, est employé pour faire image et caractériser les effets *sombres* ou *brillants* obtenus

Digitized by Google

par le compositeur, mais cette indication succincte suffira pour faire comprendre l'analogie du terme employé en peinture et en musique.

Le son musical n'a pas une couleur déterminée, il n'est ni blanc ni noir, pas plus que rouge ou bleu d'azur, mais la sonorité d'un passage ou d'un morceau tout entier peut être sombre ou brillante, la tonalité générale peut être *grise*, des accords stridents, énergiques, éclatants, peuvent offrir une certaine similitude avec un coloris chaud jusqu'à la violence.

On peut aussi comparer, avec assez d'exactitude, les accompagnements discrets, les harmonies douces, n'ayant aucune saillie trop prononcée, avec les effets de demi-teinte. Les *decresendo*, *diminuendo*, *smorzando*, répondent aussi par à peu près à la dégradation habile de la *lumière* ou à des nuances qui vont se fondre dans la tonalité la plus douce. La variété des timbres de l'orchestre et des jeux d'orgue, les différentes attaques du clavier, les coups d'archet des instruments à cordes, la sonorité stridente, métallique des instruments de cuivre, celle beaucoup plus douce des instruments de bois, etc, etc., constituent pour le compositeur habile et pour le virtuose connaissant bien toutes les ressources de son instrument, les effets à obtenir, la palette du coloris musical que nous ne faisons qu'indiquer très sommairement. On peut donc, sans exagération, établir une cer-

Digitized by Google

taine affinité entre le coloris musical et la peinture.

L'harmonie mise en regard de la peinture présente des images de même nature, par ses accords doux, forts ou stridents, par ses accents variés se prêtant à toutes les nuances, elle offre certainement des points de comparaison aussi vrais. Très souvent on emprunte à la phraséologie des peintres, des locutions pour exprimer le sentiment ou l'effet musical. Ainsi l'on dit : cette œuvre est d'un coloris énergique et puissant, ces harmonies sont chatoyantes, celles-ci, chaudes et vivaces, sont d'un coloris éclatant. Le dessin mélodique est écrasé par des accords, *lourds* et *opaques,* le coloris musical est *terne* et *sans-relief.* Ces phrases, et bien d'autres de même genre, sont employées à chaque instant pour rendre plus évident, plus sensible l'effet produit s'adressant à la fois au sens auditif et visuel et à une appréciation raisonnée, comparée, faisant appel au sentiment critique et à l'analyse.

Si nous continuons à rechercher des points de comparaison entre la musique, l'architecture et la statuaire, nous trouverons là encore de nombreuses similitudes de mots, d'expressions, traduisant par approximation et surtout par images des pensées analogues, quoique s'appliquant à des arts très différents.

En effet, lorsqu'on parle de la forte charpente,

Digitized by Google

de l'architecture, et de la *belle ordonnance* d'une ouverture ou d'un morceau d'ensemble, lorsqu'il est question de la symétrie et de l'équilibre harmonique, de la forme et de l'ornementation, des idées principales et accessoires, n'est-ce pas encore au langage usuel d'un autre art que nous faisons emprunt? mais ces expressions figurées n'indiquent nullement que le style du compositeur participera de l'art *roman* ou *byzantin,* que les grandes lignes *architecturales* et *musicales* appartiendront au *plein cintre* ou à l'*ogive*, pourtant, il est permis de conclure de cette coïncidence d'expressions imagées, que, malgré des origines différentes et des éléments constitutifs très distincts, les lois primordiales du beau les réunissent dans une pensée identique, dans un but suprême; la reproduction idéalisée du beau et du vrai.

L'œuvre musicale d'un maître, qui renferme de réelles beautés, dont l'audition nous fait tressaillir, nous émeut, fait vibrer notre âme, nous donne les pures jouissances de la rêverie, ou produit l'enthousiasme, n'est pas seulement belle par les inspirations mélodiques, par la richesse de ses harmonies, par la puissance de ses rhythmes, par l'habileté de main du musicien, elle offre aussi à notre oreille ravie, charmée, d'autres types de beauté. La contexture d'une œuvre musicale, les développements bien équilibrés, la belle ordonnance des différentes

Digitized by Google

parties et de l'ensemble de l'œuvre, affectent certaines similitudes qui permettent de comparer les compositions musicales inspirées et grandioses avec les créations architecturales dont l'admirable construction offre des modèles de proportion, d'élégance, d'audace et d'équilibre, et ou chaque partie de l'édifice parfait dans ses détails, se relie dans un ensemble idéal à l'harmonieuse beauté du monument. Une belle composition musicale peut donc, dans de certaines données, être architecturale. Les oratorios de du Bach et de Haendel sont des monuments moyen âge, dits gothiques.

Si, pour en finir avec l'emploi des formules empruntées par la musique au vocabulaire des autres arts, nous pensons à la danse, que de fois ne dit-on pas : cette mélodie ou ce trait a une *allure svelte*, *élégante, gracieuse*, l'exécution de ce virtuose est *lourde*, manque d'*élan*, etc. etc. Mais l'analogie et les points de comparaison qui existent entre la musique et le langage, entre la musique et la poésie déclamée, chantée, sont bien plus sensibles et bien plus étroits qu'avec les autres arts. Si nous cherchons à déterminer les points d'attache et de ressemblance entre la narration et le discours musical, nous trouvons qu'une idée bien exposée, justement développée avec ses phrases, ses périodes, sa ponctuation, sa conclusion normale et logique, a bien comme équivalent la pensée

Digitized by Google

musicale servant de thème, de point de départ aux amplifications, aux transformations ingénieuses, aux capricieuses fantaisies qu'un compositeur habile, maître de sa pensée, fait surgir de l'idée mère. Les cadences mélodiques et harmoniques, les repos bien placés, enfin le résumé final, *strette* du discours musical, nous semblent reproduire avec assez d'exactitude le plan d'une thèse bien conduite, bien développée, d'une logique serrée, concluant d'une manière victorieuse. Une sonate magistralement écrite réunit toutes les qualités d'un discours très étudié, d'une proposition clairement exposée et savamment déduite, si l'accentuation et la ponctuation musicale sont variées et répondent aux intentions de la parole. La musique ajoute même à la force expressive du mot, de la pensée, son action particulière; comme la poésie, elle a ses rhythmes cadencés, symétriques, ses mesures. Elle a ses vers masculins et féminins, ses phrases correspondantes binaires ou ternaires, se succédant régulièrement ou entrecroisées. Mais tous ces points de ressemblance dans la mise en œuvre de certains procédés, ne prouvent nullement l'identité des deux arts. La poésie est le langage imagé, idéalisé de la raison. La fiction et l'imagination peuvent bien intervenir dans une certaine mesure, mais la pensée exprimée est traduite d'une façon exacte, positive, réelle. La musique, au contraire, est impuissante

Digitized by Google

à préciser un sentiment déterminé sans le secours de la parole ; son charme par excellence est d'impressionner, d'émouvoir, d'exciter la sensibilité, tout en restant dans un ordre de sentiments vagues et indéfinis.

Digitized by Google

RAPPORTS DE LA MUSIQUE AVEC LES ARTS PLASTIQUES

Du jour où sa pensée s'est élevée vers l'Éternel pour glorifier sa puissance, l'homme a voulu exprimer l'adoration, la crainte ou la reconnaissance, en édifiant des temples et des autels aux personnifications mystiques des grandes forces naturelles. Chaque peuple a construit ses temples suivant des données différentes, mais non contradictoires, portant l'empreinte de sa foi et de ses mœurs. Il en est de même pour les productions d'art qui varient de formes et de types, conservant la marque indélébile particulière à la zône qui les a vues naître.

La parole modulée, chantante, a dû s'affirmer du moment où l'homme à bégayé. Les formules de langage, la joie et la douleur, l'amour et la colère, ne pouvant s'exprimer sur le même ton, sur le même mode, il a fallu recourir, dès le principe, aux intonations modulées, aux inflexions, aux accents; tel a été bien certainement le point de départ de la déclamation, les origines de la musique vocale. Art très imparfait et rudimentaire à ses débuts, mais qui a dû pré-

Digitized by Google

céder la sculpture et la peinture qui affirment déjà une civilisation plus avancée. Toutes les inductions portent à reconnaître l'union primordiale de l'intonation chantante, donnée à la parole déclamée, à la poésie récitée, mais il existe des rapports aussi étroits, aussi immédiats entre la musique et les arts plastiques. Tous les arts ont un même idéal, la même affinité de sentiments, tendent au même but : l'expression du *vrai* et du *beau*.

En faisant la conquête pacifique du vieux monde païen, l'idée chrétienne, la bonne parole que les premiers apôtres voulaient faire germer parmi les déshérités, les esclaves, ne tint nullement à s'affirmer par la construction de monuments spéciaux, symbolisant la foi nouvelle. En renversant les autels élevés par le paganisme aux faux dieux, le christianisme conserva les anciens édifices en les consacrant aux cérémonies du culte. Les premières églises construites en Orient furent édifiées sur le modèle des temples et des synagogues.

La division de l'empire Romain en empire d'Orient, en empire d'Occident, fit, de Bizance et de Rome, deux capitales, deux centres d'autorité, dont l'action très différente réagit d'une manière sensible sur la religion et sur les arts. Rome, plusieurs fois ravagée par les invasions successives des barbares, cessa pendant plusieurs siècles d'être le centre lumineux des arts, et

Digitized by Google

Byzance exerça une action prépondérante sur la marche progressive de la civilisation. A partir des empereurs Constantin et Justinien, les églises byzantines, expression de l'idée chrétienne triomphante, et manifestation puissante du génie artistique oriental, affirmèrent un style particulier. Ces empereurs et leurs successeurs mirent leur gloire à faire construire de nombreuses et vastes églises, où, comme dans le temple bâti par Salomon, ils entassèrent les matières précieuses, l'or et l'argent massif. Autels, candelabres, vases sacrés, tout était du plus riche métal et incrusté de pierres fines. Ces trésors accumulés excitèrent à plusieurs époques les convoitises des barbares, et hâtèrent la fin de cet empire qui s'effondra comme l'empire Romain, par la dissolution des mœurs; la Rome antique, sortit enfin vivante de son linceul de ruines, et rayonna de nouveau sur le monde par la puissance de l'unité chrétienne et par sa suprématie dans les arts.

Or, on ne peut le nier, il existe des rapports harmonieux très étroits entre le style architectural du temple chrétien et le caractère, le sentiment de la prière chantée, psalmodiée. La noble et austère simplicité du plainchant, ses accents d'un charme profond, d'une exquise suavité et parfois d'une âpre énergie, ont la plus grande affinité avec l'aspect imposant, recueilli, mystérieux de nos églises

Digitized by Google

romanes ou gothiques, aussi comprenons-nous fort bien l'impression de tristesse et de répulsion qu'éprouvent les artistes croyants, lorqu'ils ont la douleur d'entendre à l'église de la musique en désaccord formel avec l'idée religieuse, des improvisations de mauvais goût sur des motifs d'opérettes, doubles profanations de l'art et du temple.

Mais, tout en reconnaissant au plain-chant une majesté incomparable, il faut savoir admirer les œuvres religieuses, messes, oratorios, scènes bibliques, antiennes, *Te Deum*, psaumes, de Palestrina, Marcello, J.-S. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Cherubini, Lesueur, Beethoven, Rossini, Mendelssohn, Verdi. Ces titans de l'art musical ont, eux aussi, en s'inspirant de l'idée chrétienne, édifié des monuments religieux de grand style, des *peintures sonores* pouvant rivaliser avec les fresques de Michel-Ange et de Raphaël. On peut dire encore de leurs créations qu'elles sont architecturales ; car en continuant la comparaison et sans rien exagérer, il est facile de reconnaître que la conception et le plan de leurs œuvres offrent *les plus admirables proportions*, tant d'unité dans l'ensemble et les détails, tant de perfection dans *l'édifice harmonique*, que le plus habile et savant architecte ne saurait mieux faire.

Les compositions musicales, de même que toutes les œuvres d'art qui s'adressent au public

Digitized by Google

et demandent son appréciation, son jugement, veulent être entendues dans des conditions spéciales, dans le milieu qui convient le mieux à leur nature, à leur caractère ; la musique religieuse doit être réservée à l'église, les fragments dramatiques, les œuvres lyriques qui demandent l'action, au théâtre ; la musique de chambre et les soli, au public intime du salon. Faire exécuter par quarante virtuoses une œuvre spécialement composée pour quatre artistes, nous semble une anomalie, une faute contre le goût. N'imitons pas en cela les Romains qui, sous prétexte de faire plus grand en copiant l'art grec, altéraient les proportions, changeaient les lois d'équilibre.

Les œuvres artistiques, quelle qu'en soit la nature, musicales ou plastiques, doivent donc, pour conserver leur charme, leur intérêt, s'harmoniser parfaitement avec le milieu où elles se produisent. Nos admirables églises sont bien le centre par excellence où doivent s'épanouir tous les arts. L'éloquence, la peinture, la sculpture, la musique, s'unissent dans un ensemble incomparable pour glorifier Dieu, l'adorer dans son temple suivant les traditions, suivant les dogmes et les lois théologiques. La musique aux époques de foi vivace, ne pouvait être que le chant grégorien dans sa pureté native ; c'est ainsi du moins que nous comprenons l'intervention efficace des chants religieux apportant

Digitized by Google

leur concours actif aux solennités du culte.

Aux temps chrétiens byzantins, romains ou du moyen âge qui exprimaient d'une manière si grandiose, si imposante, l'idée qui devait conquérir le monde, il fallait unir inévitablement la prière, la parole chantée, à cette puissante mélopée antique dont l'audition avait une merveilleuse influence sur les masses populaires. C'est ce qu'ont parfaitement compris les saints pasteurs, saint Ambroise et saint Grégoire, en codifiant les recueils de prières chantées sur les types et les modes hébreux et grecs.

La statuaire, l'expression idéalisée des types divins et humains créés par la sculpture, est la manifestation la plus parfaite, le but le plus élevé de l'art sculptural. Comme le créateur suprême, c'est par la reproduction expressive et vraie du type humain, de la forme animée par l'esprit, que le sculpteur, qui a conçu, vu son modèle non seulement avec les yeux du corps, mais encore par la pensée interne, doit idéaliser toute reproduction de la nature, s'il veut imprimer à son œuvre un cachet d'originalité, un style personnel.

Quant aux origines de la peinture, comme celles de la musique, elles ne sauraient être fixées avec précision et elles restent dans le domaine des légendes mythologiques. Mais tout porte à croire que les progrès de la peinture se confondent avec ceux de la sculpture, tous les progrès de la musique se lient plus étroitement

Digitized by Google

avec ceux de l'art poétique. Les grands maîtres de l'antiquité décoraient leurs statues d'ornements coloriés et d'incrustations de pierres précieuses. La peinture, primitivement monochrome, a dû être à ses débuts une imitation des bas reliefs, au dessin ferme et hardi. Les vases étrusques, si bien décorés, nous donnent assez exactement le reflet du style des maîtres de l'antique Grèce, de belles lignes, une grande pureté de dessin, la beauté et l'élégance des formes, toutes qualités procédant de l'art sculptural. Les nombreux spécimens retrouvés sous les cendres d'Herculanum et de Pompéï, ont permis de reconstruire, avec preuves à l'appui, l'histoire de la peinture décorative, sinon celle des œuvres de grand style, anéanties, détruites par les ravages du temps ; malheureusement pour l'histoire de l'art musical antique, les documents évoqués par nos très érudits archéologues, se réduisent à quelques formules peu importantes d'hymnes et de chansons grecques. Nous n'en contesterons ni l'authenticité, ni la valeur, mais, à vrai dire, ces témoignages nous semblent insuffisants pour établir avec certitude le degré d'avancement de l'art musical chez les Héllènes et ne prouveraient nullement qu'ils aient pratiqué l'harmonie, pas plus que leurs peintres n'ont connu les lois de la perspective, les effets d'ombre et de lumière, le clair-obscur, etc.

« La musique est la plastique de l'ouïe, comme

Digitized by Google

le dessin, la peinture et la sculpture sont la plastique de la vue. La musique revêt d'un corps aérien la pensée immatérielle ; ce corps, cette forme donnée à l'idée, ce verbe chantant échappe à l'œil, mais saisit, frappe le sens le plus subtil le plus délicat, l'ouïe. Pour traduire sa pensée, exprimer ses conceptions artistiques, le peintre a deux éléments, le dessin et le coloris. Le peintre dessine sur une surface plane le modèle idéalisé dont il exprime l'image, limite les contours. Le dessin est aussi impérieusement nécessaire au sculpteur qui dessine en relief, qui donne une forme nette, précise, un corps animé et pensant à la nature humaine. »

Dans une œuvre musicale, l'harmonie qui colore de ses accents variés le dessin mélodique, l'idée, l'inspiration, a pour le musicien la même fonction que le coloris pour le peintre. Si le dessin traduit directement la pensée du peintre, c'est le coloris qui donne à la forme déterminée, exprimée par le dessin, la surface, le relief, la sensation du réel. Le musicien compositeur doit combiner, dans de justes proportions, l'idée mélodique, l'harmonie et le rhythme ; il doit fondre ses éléments principaux dans un ensemble parfait sans faire prédominer aucun d'eux au détriment des autres. Les mêmes principes peuvent aussi exactement se formuler pour la peinture et la sculpture. Le dessin d'abord, l'idée expri-

Digitized by Google

mée par les lignes et les contours limités, ensuite la forme, le relief, l'expression rendue sensible par le coloris, le relief, le modelé : enfin le mouvement, l'action, la vie donnés à l'image exprimée ; l'art doit spiritualiser la forme, l'inspiration et la pensée doivent prévaloir sur la sensation.

La forme extérieure, quelque parfaite qu'elle soit, sans l'idée, sans l'inspiration, c'est la décadence de l'art. Pour créer une œuvre, il faut avant de la traduire d'une manière sensible, palpable, la concevoir, la penser, la mûrir ; il faut porter en soi un modèle idéal, le contempler, y croire. Toute puissance créatrice s'éteint faute de croyances, et bien rarement l'esprit de doute et de scepticisme s'est emparé de l'âme des grands artistes.

La fonction de la forme est de rendre présent à l'esprit le modèle idéal. L'œuvre de l'artiste est de s'efforcer de reproduire, au point de vue du vrai et du beau, sous des formes matérielles mais idéalisées, les modèles choisis. C'est en incarnant l'idée divine, la création, que l'artiste s'élève jusqu'aux plus hautes conceptions. Le vrai et le beau résidant essentiellement dans l'idée, dans le type, et non dans la forme qui manifeste le type. Rechercher la forme pour la forme même, c'est réduire l'art à un de ses éléments, la *forme pure* sans l'idée, sans l'expression, c'est non-seulement mutiler l'art, mais le détruire en le matérialisant.

Digitized by Google

Nous venons de le dire : la musique est la plastique de l'ouïe, mais l'idée exprimée, sensible à l'ouïe, appréciable à l'intelligence de l'artiste qui sait analyser la forme, le contour donné à l'idée musicale peut ne traduire que très imparfaitement un sentiment. L'action immédiate de la musique est d'émouvoir et d'impressionner ; *l'idée* musicale, privée du secours de la parole ne peut spécifier une pensée, exprimer d'une façon nette, précise, une action déterminée. La musique donne virtuellement des sensations tout en restant dans le vague, elle impressionne tout particulièrement ceux qui sentent vivement, mais parle moins clairement à ceux qui pensent et analysent leurs émotions au lieu de s'y abandonner. La musique ouvre un champ très vaste à l'imagination, mais sans rien spécialiser.

Les peuples de l'antiquité ont eu, comme les peuples modernes, la passion des spectacles, des divertissements de tout genre. Les Grecs et les Romains avaient des théâtres à ciel ouvert pour leurs tragédies et leurs comédies, et des cirques, des arènes pour les jeux, les luttes, les combats de gladiateurs. Ces édifices comportaient d'immenses proportions chez les Romains, qui, en toutes choses, tenaient à donner le sentiment de leur puissance par des monuments d'un caractère imposant.

Le peuple grec n'ayant pas la même préoccupation, eut des théâtres de moindres dimensions,

Digitized by Google

mais en revanche d'admirables tragédies et des comédies modèles. L'architecture des monuments, construits non en vue de prélever un droit sur le goût du peuple, mais pour le moraliser, l'instruire ou le divertir, ne devait nullement ressembler à nos salles de spectacle moderne. Le théâtre, dans ces démocraties où la vie publique tenait une si large place, était surtout un enseignement ou une critique mordante, satyrique des mœurs du temps et des personnages qui avaient eu le malheur de perdre la faveur publique. Les historiens de l'antiquité et les musiciens archéologues nous parlent bien de l'intervention fréquente du peuple prenant part à l'action dramatique, mais les chœurs des tragédies de Sophocle et d'Eschyle étaient certainement déclamés, et non chantés comme ceux dont Mendelssohn, Massenet, Gounod, ont enrichi les tragédies modernes calquées sur l'antique. Les drames mythologiques et sacrés mélangés de chants, de chœurs et de danses, que les Italiens, nos premiers inspirateurs dans l'art théâtral comme dans tous les autres, avaient pour but de faire revivre le grand style des maîtres de l'antiquité; mais leurs poètes, leurs écrivains et leurs musiciens, compositeurs et exécutants, étaient-ils bien à la hauteur de cette œuvre de renaissance qui eût voulu des collaborateurs de génie.

La danse, dont nous nous sommes déjà occu-

Digitized by Google

pés plus explicitement, est un art complexe qui comprend le goût, l'attitude, l'expression, l'harmonie des mouvements; la danse exige la souplesse, la légèreté, la grâce, une volonté soutenue dans l'action. Les peuples de l'antiquité, et tout particulièrement les Grecs qui pratiquaient avec passion tous les exercices aptes à faire valoir l'agilité, la force, et capables de donner au corps humain son développement normal, des formes bien accusées, tenaient la danse en haute estime. Ainsi que la musique et la poésie, la danse prenait part à toutes les fêtes publiques ou privées, elle exprimait toutes les joies, toutes les douleurs. Sans la musique et le rhythme, la danse reste une action automatique. L'animation, l'expression, la vie lui font défaut; c'est un beau corps auquel manque l'âme et la pensée. Souvent esclave de la parole, la musique commande en souveraine à la danse. Mais ces rapports de subordination ou de prédominance, le compositeur vraiment maître de son art sait les faire servir à un ensemble parfait, en se pliant avec tact et habileté aux exigences forcées, aux principes absolus qui font loi; c'est ainsi que tous les arts, en s'unifiant dans la recherche du vrai et du beau, tendent au même but, c'est-à-dire à l'idéale perfection.

Digitized by Google

DES FORMULES ET DE L'ORNEMENTATION

Le discours musical, ainsi que la langue parlée, emploie assez fréquemment des phrases courantes, certaines formules de convention, éléments secondaires qui varient à l'infini suivant le lieu, les époques et la fantaisie des musiciens, compositeurs ou virtuoses. Ces tournures de phrases, ces cadences périodiques, ces terminaisons souvent répétées sont du domaine de tous, et changent de types suivant le goût du public ou le caprice de chanteurs à la mode. Ces *formules* donnent exactement la date de production d'une œuvre, et les compositeurs qui emploient trop facilement ce procédé, s'exposent à voir leurs ouvrages vieillir et se démoder avant l'heure.

Sans proscrire d'une façon absolue les formules et l'ornementation, éléments secondaires dans l'art d'écrire, les compositeurs soucieux de mettre au jour des œuvres durables et conscients de leur force, n'ayant nul souci de flatter le faux goût du public, usent avec une extrême discrétion de ces petits moyens. Plutôt que de parler une langue banale à la portée des foules

Digitized by Google

ignorantes, ils écrivent pour eux-mêmes, pour quelques intelligences d'élite, et en travaillant pour eux ils sont certains de travailler pour l'universalité, car le génie est l'expression de tous dans un temps donné. Ainsi peut s'expliquer l'immense production de J.-S. Bach, de Haydn, de Mozart et de Beethoven, ces dieux de la musique.

Plusieurs maîtres de génie n'ont pas évité dans leurs ouvrages l'emploi des formules usitées de leur temps, ou par eux créées : Haendel, Mozart, Rossini ont eu leurs formules préférées, leur mode de conclure, leur manière de signer, mais les petites taches du soleil ne ternissent pas sa splendeur, n'altèrent pas la brillante clarté de ses rayons. Il y a un abîme entre la forme et les formules, c'est par la forme et le style que les maîtres affirment leur individualité, mais c'est par l'emploi mal réglé des formules que les compositeurs se vulgarisent et perdent leur véritable originalité.

Les modes d'ornementation employés pour agrémenter la mélodie, varient aussi d'une manière très sensible suivant les époques et les styles prédominants. Pourtant ces modifications des fioritures mélodiques sont moins fréquentes que les changements des formules courantes, trop souvent employées par les compositeurs qui n'ont pas un style personnel. En principe, les ornements ont pour but d'ajouter à la

Digitized by Google

force expressive, d'embellir le contour des phrases mélodiques, ou encore de montrer la bravoure des virtuoses et d'augmenter l'effet, trop souvent hélas! par des moyens que réprouve le goût, si les ornements ne procèdent bien exactement du style de l'œuvre.

Les ornements mélodiques ont été fort à la mode aux XVIIe et XVIIIe siècles, et la nomenclature de ces *fioritures variées* se trouve dans les méthodes instrumentales et vocales du siècle dernier. MM. Th. Lemaire et Lavoix fils, dans leur *Histoire de l'art du chant*, et A. Mereaux, dans ses clavecinistes, donnent une table minutieuse et la traduction exacte des signes et abréviations qui ont été employés par les maîtres des différentes écoles. Les méthodes des grands clavecinistes, violonistes, italiens, français, allemands, flamands et anglais, contiennent aussi de curieuses instructions sur la manière d'interpréter les ornements usités et sur l'effet produit. Les instruments se perfectionnant et l'art vocal devenant progressivement plus expressif, plus large, plus naturel, on a peu à peu renoncé à l'emploi excessif des ornements qui ont eu pourtant leur raison d'être, mais qui, tout en s'harmonisant avec le goût et le style d'une époque, et leurs procédés d'embellissement, tendaient au maniérisme.

La musique au XIXe siècle ne comprend qu'un très petit nombre de fioritures; les com-

Digitized by Google

positeurs modernes ont à peu près renoncé à l'emploi des signes d'abréviation, des petites notes traditionnelles écrites en caractères minuscules, dont l'interprétation arbitraire varie suivant le caractère, le mouvement, le style et la date de la composition. Pour être certains d'obtenir une exécution répondant à leur pensée, ils ont voulu des ornements mélodiques mesurés et accentués comme faisant partie intégrale de la phrase. Les virtuoses célèbres de notre époque, ceux du moins qui se font honneur d'interpréter les concertos symphoniques anciens et modernes, ont un précieux moyen de prouver leur habileté d'exécution et leur science de compositeur; ils écrivent, et parfois aussi ils improvisent à la péroraison musicale, au moment de conclure, un ou deux points d'orgue développés, résumant d'une manière brillante la pensée dominante et les traits brillants de l'œuvre. C'est ainsi que procédaient Mozart, Beethoven, Hummel, Mendelssohn, et, de nos jours, Hiller, Saint-Saëns, Reineck, Listz, Delaborde, Planté, Ritter, Diemer, Duvernoy, de Bériot, etc., etc. C'est faire acte à la fois de virtuosité transcendante et de science musicale.

Digitized by Google

NATIONALITÉ MUSICALE FLAMANDE

En consacrant quelques pages aux maîtres flamands qui ont illustré l'art musical depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, nous n'avons pas l'intention de faire un cours d'histoire, mais de tracer les grandes lignes d'une intéressante évolution artistique.

Cette fière et libre race flamande, qui a rayonné sur l'Europe entière, a laissé dans tous les arts de nombreux chefs-d'œuvre, comme preuve de sa fécondité.

Les intéressantes questions d'études rétrospectives ont été spécialement traitées par d'érudits musicologues. Fétis, Gevaert, Coussemaker, F. Clément, le père Lambillote, Danjou, etc., ont courageusement et patiemment interrogé les manuscrits des grandes bibliothèques, ils ont traduit, commenté les monuments; comparé entre eux les précieux documents laissés par les compositeurs du moyen âge, rétabli les textes altérés avec preuves authentiques. Ces patients explorateurs du passé ont ainsi vécu par la pensée avec Boèce, Huckbal, Aristote, Gerbert, Mersenne, Guy d'Arezo, etc., etc., et nous ne reprendrons pas après eux ces cu-

Digitized by Google

rieuses, mais obscures questions des *neumes*, du *déchant*, de *l'organum*, de la *diaphonie*, traités avec une si grande autorité par Coussemaker. Mais, sans entrer dans cette voie des recherches sur la notation noire et blanche, nous nous rangeons de l'avis du savant auteur de l'*Histoire de la musique au moyen âge*, affirmant que c'est à l'action vivace des chants importés avec la langue teutonique par les races du Nord, que la Belgique, les Pays-Bas, les Flandres et la France sont redevables d'une musique populaire, différant essentiellement par le mouvement, le rhythme, la tonalité des chants ecclésiastiques, du plain-chant à notes égales.

Le dialecte employé pour les chants populaires a été de deux sortes dans le principe, en langue du nord teutonique et en langue latine, qui était la langue des lettrés et du clergé. Le teutonique s'est peu à peu transformé et a fait place à la langue vulgaire. Les chansons populaires en langue usuelle n'ont pas été notées, et c'est une perte pour l'histoire de l'art musical, mais la langue latine, à l'abri des formes variables, nous a légué de nombreuses chansons notées et très authentiques.

Adam de la *Halle*, désigné aussi sous le nom du Bossu d'Arras, fut un des *trouvères* qui propagèrent le goût de la musique dans le XIIe et le XIIIe siècle. Musicien et poète, il tra-

Digitized by Google

vailla, par ses nombreux ouvrages, a former la langue française. Il fit ses premières études à l'abbaye de Vauxelles près Cambrai. Nature très impressionnable, il prit, quitta et reprit l'habit ecclésiastique. Subjugué par une grande passion pour une « *gente Damoiselle* », il eut le bonheur de l'épouser. Mais son humeur changeante lui fit bientôt renoncer à cette union, où le désaccord surgit dès les premières années du mariage. Adam de la Halle vint chercher fortune à Paris, après avoir dit un adieu définitif à celle qu'il avait tant aimé et si vite pris en aversion. Engagé au service de Robert, comte d'Artois, il accompagna ce prince à Naples en 1282, et y mourut quelques années après, son illustre protecteur étant régent du royaume.

Adam de la Halle a surtout excellé dans le genre de composition à deux et à troix voix, sous forme de *rondel*, rondeau, chansons avec refrain. Ces chants, dont il existe des recueils conservés à la Bibliothèque nationale, offrent déjà cette particularité de ne pas procéder par suites de quartes, de quintes, d'octaves, marchant note contre note. Les combinaisons et les mouvements sont plus variés, l'harmonie reste rude, mais on peut constater un progrès. Le chant portant le texte latin est accompagné par des contre-points sur des paroles françaises, souvent chanson de table ou d'amour.

Digitized by Google

Mais le véritable titre d'Adam de la Halle à la célébrité est d'avoir donné le premier type de l'opéra comique, comédie où alternent le dialogue et le chant.

Les Flandres, la Belgique et les Pays-Bas ont été, plusieurs siècles avant l'Italie, des centres artistiques, et l'on ne peut nier que les musiciens italiens du XVe siècle aient dû leur première instruction à l'enseignement des contrepointistes flamands et français. L'histoire rétrospective des beaux-arts du XIe au XVe siècle nous prouve que cette riche et féconde terre des Flandres a été le berceau d'une nombreuse lignée d'hommes illustres en tous genres. C'est tout particulièrement à l'action conservatrice de moines érudits et patients que la musique religieuse est redevable d'avoir retrouvé ses voies, ses diverses modes de notations, enfin ses premiers essais très rudimentaires de chant mesuré à plusieurs parties. Mais pendant plusieurs siècles, cette diaphonie, ce déchant, a été d'une harmonie sauvage, où les successions d'intervalles dissonants, que nos oreilles plus civilisées repousseraient comme horribles, charmaient par la toute puissance de l'habitude ou l'attrait du nouveau.

Cet art, fruste et grossier, complètement étranger à l'expression et au sentiment tonal, eut ses principes, ses lois et ses docteurs. Francon de Cologne et Jean de Garlande sont

Digitized by Google

les premiers qui aient formulé un code didactique sur le *déchant* à plusieurs parties, et classé les intervalles en consonnances parfaites et en dissonances. Mais les successions admises, et les exemples donnés comme bons à suivre, nous sembleraient, à l'heure présente, d'une harmonie barbare.

L'influence très sensible des chants populaires et aussi l'action vivace exercée par les mélodies, romances et complaintes des trouvères, ménestrels, troubadours, réagit fortement contre ces données. Ces missionnaires de l'art poétique eurent, pour les aider dans cette œuvre de progrès, l'école des contrepointistes belges, flamands et français. Les illustres musiciens Dufay, Binchois, Busnois, Dunstaple, Obrecht, Régis, Okeghem, Delarue, Goudimel, Josquin Després, Agricola, Compère, Tinetoris, ont successivement perfectionné, non seulement la notation, mais le système harmonique, l'art d'écrire plus correctement, la disposition des voix, l'emploi réglementé des dissonances et des prolongations, etc., etc. Ces maîtres illustres, presque tous flamands ou français, ont, par leurs œuvres religieuses, messes ou motets, par leurs nombreux recueils de chansons mondaines, romances et chansons à plusieurs voix, transformé le style barbare du déchant du XIIe et XIIIe siècle.

Ce progrès s'est affirmé tout particulièrement

Digitized by Google

à partir de Dufay, Binchois, et s'est continué par les disciples de ces maîtres, Obrecht, Okeghem. Les compositions religieuses et les recueils de chansons de ces deux célèbres maîtres belges, morts au commencement du XVIe siècle, marquent une très grande supériorité; la pensée musicale est bien plus libre, plus mouvementée, les voix mieux disposées, concertent avec art; on reconnaît une transformation dans le style des messes et des motets, dont bon nombre sont précieusement conservées dans les bibliothèques de Venise, de Rome, de Bruxelles.

Obrecht était consulté comme un oracle par tous les maîtres de chapelle ses contemporains.

L'école des contrepointistes belges, flamands, est antérieure à celle des anglo-saxons, qui eut pour chef et fondateur Dunstaple, contemporain de Dufay, mais moins âgé que lui de près de quarante ans. Alors que la célébrité du maître anglais commençait à s'affirmer, Dufay était déjà, depuis plusieurs années, chantre ténor et compositeur, attaché à la chapelle pontificale de Rome. Son incontestable supériorité comme maître contrepointiste, était universellement reconnue, et Dufay ne comptait pas de rivaux égalant son mérite d'harmoniste, en tenant compte, toutefois, du degré d'avancement dans l'art d'écrire à cette époque.

La France et la Belgique revendiquent éga-

Digitized by Google

lement, comme une de leurs illustrations musicales, Guillaume Dufay. Fétis, dont les patientes recherches ont été consignées dans ses *Mémoires et études sur les musiciens néerlandais*, le fait naître dans le Hainaut, vers 1350. Coussemaker croit pouvoir affirmer sur preuves, que l'éducation de Guillaume Dufay est due à la maîtrise de Cambrai. Ce qu'il importe de constater, c'est que les nombreux perfectionnements et innovations introduits dans la notation sont dus à la puissante influence et à l'autorité du talent de Dufay, de Binchois et de Dunstaple. Les harmonies de ces musiciens justement célèbres, affirment un progrès sensible, une sonorité meilleure, des successions plus naturelles, moins âpres, moins sauvages, que ces affreuses suites de quartes, de quintes, de dissonances non préparées, comme il s'en trouve chez tous les compositeurs réputés les plus habiles de l'époque; sans en excepter Guillaume de Machaut, le plus populaire des contemporains de Dufay, Binchois, Dunstaple.

Tous les auteurs anciens qui ont écrit sur l'histoire de la musique au XIVe et au XVe siècle, parlent avec les plus grands éloges de l'érudition musicale de Dufay et de la part très grande qui lui revient dans les progrès accomplis dans l'art d'écrire.

Les archives de la chapelle pontificale et de la Bibliothèque royale de Bruxelles ont en

Digitized by Google

manuscrit plusieurs messes de Dufay à trois et à quatre voix, et des morceaux religieux d'un très bon style. La bibliothèque de Cambray renferme aussi, dans la section des manuscrits du xve siècle, plusieurs messes et des motets remarquables par leur pureté d'harmonie. Fétis cite aussi un recueil de chansons françaises, écrites pour trois voix, où les entrées en imitations sont traitées avec beaucoup d'habileté. Dufay, Guillaume, est né dans le Hainaut, à Fay-la-Ville ou Fay-le-Château, vers 1350, il est mort à Rome vers 1432.

Binchois, comme Dufay, était d'origine belge; il fut soldat avant d'embrasser l'état ecclésiastique, puis chantre et chapelain de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne. Contemporain de Dufay et Dunstaple, il eût, comme ces deux célèbres musiciens, la gloire de perfectionner la notation musicale et l'harmonie au xve siècle. On cite parmi ses disciples Regis, Busnois, Caron, et Okeghem. Binchois était très aimé de Philippe-le-Bon; il fut un de ses chantres vers 1430.

Quant à Okeghem, successivement chapelain de Charles VII, Louis XI et Charles VIII, les poètes ont célébré sa science, ses hautes capacités de maître de chapelle et de contrepointiste.

Ce compositeur avait pour l'époque une grande habileté, et ses canons à trois et à quatre parties sont écrits très librement. Le

Digitized by Google

nombre de ses compositions religieuses, messes et motets, et aussi de ses recueils de chansons mondaines et joyeuses, est considérable. Okeghem est mort vers 1507, à Tours; il avait été promu organiste du roi de France et trésorier de l'église de Saint-Martin de Tours.

A partir de l'époque de la renaissance, la prédominence toujours plus sensible de l'art théâtral sur la musique religieuse, et l'immense rayonnement des écoles d'Italie sur tout le continent européen, laissèrent dans une ombre trop discrète les compositeurs flamands modestes et recueillis, dirigeant leurs maîtrises, écrivant leurs motets, leurs messes, et d'admirables pièces d'orgue, mais s'éloignant des triomphes populaires et de la célébrité éclatante que donne seul le théâtre. C'est ainsi que faisait le grand Sébastien Bach et ses imitateurs, F. Krafft, Dieudonné Baick, Van den Gheyn et grand nombre d'autres maîtres flamands et belges dont Fetis et le chevalier Van Ellewiek, savant musicologue de Louvain, ont fait revivre les ouvrages et les noms injustement tombés dans l'oubli. Les études de Fétis, sur les compositeurs néerlandais, ont victorieusement prouvé que la Belgique du XVIe et du XVIIe siècle a le droit de se glorifier dans l'histoire de l'art musical, par ses nombreux et habiles maîtres de chapelle, et aussi par les grands virtuoses organistes, clavecinistes, et

Digitized by Google

violonistes. Il ne peut y avoir solution de continuité intermittente dans la production artistique flamande au XVIIIe siècle.

L'artiste dont les ouvrages ont obtenu les plus éclatants succès dans le genre si français de l'opéra comique, est le célèbre compositeur belge Grétry, André-Modeste, né à Liége le 11 février 1741. Fils d'un musicien très peu fortuné, le jeune Grétry reçut les premières notions musicales à la maîtrise, puis fut confié aux soins d'un excellent professeur, Leclère. Ce maître sut rapidement développer les riches facultés musicales de son disciple, dont l'imagination précoce et toute exhubérante, avait pourtant grand peine à s'astreindre aux études scolastiques.

La passion de produire et d'épancher les idées musicales qui abondaient dans ce cerveau enfiévré, mit malheureusement obstacle au travail sérieux et méthodique que voulait lui imposer son maître de contrepoint, Moreau.

Grétry écrivit coup sur coup un motet à quatre voix, un calque de fugue instrumentale, six petites symphonies et une messe exécutée à la cathédrale. Pensionné par le chapitre, le jeune compositeur se rendit en Italie en 1750 et, pendant un séjour de cinq années fait à Rome, y étudia le contrepoint sous la direction de Casali, maître très habile. Mais à Rome comme à Liège, la nature ardente et impres-

Digitized by Google

sionable de Grétry ne sut pas s'astreindre aux études sérieuses et sévères. Il quitta Rome en 1767, après avoir fait exécuter avec succès un grand ouvrage, la *Vendemiatrice*; il se rendit à Genève et y séjourna une année, donnant des leçons très recherchées, très appréciées, mais sans atteindre le but rêvé, un poème de Voltaire pour l'Opéra. Enfin Grétry, suivant le conseil donné par ses amis, revint à Paris.

Paris, cette terre promise vers laquelle se dirigent tous les artistes, ne fit pas longtemps attendre le succès au jeune compositeur. Le premier ouvrage représenté, les *Mariages sammites*, fut accueilli froidement, mais ce début négatif fut suivi à bref délai d'un opéra-comique, le *Huron,* livret de Marmontel, mon ancêtre, qui obtint un succès d'enthousiasme et fut le point de départ de l'immense popularité de Grétry. Mélodiste inspiré, expressif, rigoureux observateur de la prosodie, de la vérité déclamatoire, Grétry mettait un soin minutieux porté même à l'extrême, à subordonner la phrase et l'intonation musicale aux accents de diction.

Lucile, puis le *Tableau parlant*, ouvrages délicieux par le charme des idées et la vérité expressive, et qui n'ont rien perdu de leur saveur primitive, succédèrent au *Huron*; *Sylvain* et *les Deux Avares*, furent accueillis avec faveur, mais un

Digitized by Google

succès immense, sans précédent, était réservé à *Zémir et Azor* et aussi à *la Fausse Magie,* deux œuvres où Grétry s'est montré mélodiste inspiré, créateur original, et pourtant toujours naturel, expressif et vrai. Malgré l'orchestration incolore et sans relief de ces partitions, malgré la transformation du goût musical, ces opéras restent encore des modèles à suivre comme vérité expressive, esprit de détail, nuances fines et délicates, tant les effets sont justes et heureusement trouvés. *L'Ami de la Maison* et *le Magnifique* durent uniquement leur réussite au mérite de la musique qui accompagnait ces froides comédies. *Le Jugement de Midas*, *l'Amant jaloux* et *l'Épreuve villageoise*, obtinrent des succès d'enthousiasme ; enfin *Richard Cœur de Lion* et *la Caravane du Caire*, mirent le comble à la célébrité si justifiée de Grétry.

Le style de ce maître avait progressivement acquis une fermeté, une vigueur qui, dans le principe, lui faisaient défaut. Ses mélodies avaient bien le même charme expressif, le même tour élégant, mais l'inspiration était plus chaude et l'accent plus fortement accusé. L'abus du détail se faisait moins sentir.

On ne saurait passer sous silence divers charmants petits opéras : *Colinette à la Cour* et *Amphitryon,* deux opéras où les qualités du maître se sont affirmées dans toute leur grâce naturelle. Grétry, dont les triomphes éclatants

Digitized by Google

dans le genre de l'opéra-comique ne sauraient être contestés, a été moins heureux dans le drame lyrique. Plusieurs grands opéras ou de demi caractère, n'ont obtenu que des succès d'estime. Ces ouvrages, tout en renfermant de très belles pages, ne témoignent pas d'une inspiration soutenue. Ce sont *Andromaque, Céphale et Procris, Denys le Tyran.*

Grétry, dans son ardent désir de progresser, a essayé, sous l'incitation des succès de Méhul, de modifier son style en appliquant cette seconde manière aux partitions de *Guillaume Tell* et de *Pierre le Grand;* mais la préoccupation de donner plus de force à ses idées mélodiques, lui a fait perdre le naturel et l'accent de vérité.

L'œuvre théâtrale de Grétry est restée pendant de longues années au répertoire, rivalisant de succès avec les ouvrages de Nicolo et de Monsigny, mais le style plus ferme, plus coloré, mieux facturé de Berton, de Méhul, de Chérubini, a progressivement modifié le goût du public qui s'est insensiblement déshabitué des comédies à ariettes, a voulu des situations plus dramatiques, des ensembles plus sonores, plus mouvementés, des trios et des quatuors magistralement traités, enfin une orchestration plus variée et moins terre à terre : car il faut bien le dire, soit par négligence ou par manque d'habileté, Grétry confiait à des musiciens de second ordre

Digitized by Google

la tâche d'orchestrer la majeure partie de ses ouvrages. Ce laisser-faire explique tout naturellement la réorchestration de *Richard Cœur de Lion* par A. Adam, lors de sa reprise à l'Opéra-Comique. Malgré la modification sensible du courant musical, plusieurs grands chanteurs, Elleviou, Martin et Ponchard, ont tenu à honneur de faire remettre au répertoire des opéras de Grétry pour affirmer leur art d'interprétation. Les œuvres didactiques de Grétry sont peu importantes, de mince valeur. Ses *Essais* sur la musique, trois volumes, sont intéressants, mais ont le grave défaut de traiter presque exclusivement de ses ouvrages. La note personnelle, le moi persistant domine; un autre ouvrage, *la Vérité*, écrit dans un style emphatique, a la grande prétention de moraliser l'humanité, c'est une longue et lourde dissertation sur la philosophie pratique et l'économie sociale et politique.

Par le charme des idées, par la grâce mélodique, par l'expression vraie, naturelle, mais aussi souvent étudiée de la parole déclamée, par le sentiment scénique, Grétry est de la famille des compositeurs primesautiers, il offre plusieurs points de comparaison avec Auber, le génie musical français par excellence; mais il n'a pas l'esprit alerte, ingénieux de ce maître, il ne possède pas sa science musicale, sa grande

Digitized by Google

habileté de main, son coloris chatoyant, il ignore l'art d'orchestrer.

La célébrité, les honneurs et la fortune, furent les conséquences naturelles des succès répétés et de l'immense réputation de Grétry. Nommé chevalier de la Légion d'honneur par Napoléon Ier et membre de l'Institut, section des arts, cet illustre maître désireux, du calme et n'ayant plus l'activité de la jeunesse pour lutter et modifier son style, se résolut au repos, renonçant à la vie militante. Devenu propriétaire de l'ermitage de J.-J. Rousseau, à Montmorency, Grétry, las du bruit et de l'agitation parisienne, y a passé les dernières années de sa laborieuse existence, dans un doux recueillement, entouré d'un petit groupe d'amis chers et dévoués, qui s'efforçaient par leurs soins attentifs, par leurs prévenances délicates, de le consoler de la mort prématurée d'enfants tendrement aimés, dont la riche intelligence donnait les plus belles espérances. Grétry est mort à Montmorency, le 24 septembre 1813.

Ramené à Paris, ses funérailles, où se pressaient toutes les illustrations littéraires et artistiques de l'époque, furent imposantes, émues, comme il convient de les faire à un homme d'une réputation universelle. Grétry fut inhumé au cimetière de l'Est. Parmi les éloges funèbres et les discours prononcés, il faut citer le panégyrique du maître fait par Méhul,

Digitized by Google

ce grand artiste d'un si noble cœur que Chérubini aimait comme un frère.

La plus grande illustration musicale belge du XIXe siècle est, sans contredit, Fétis, le très savant théoricien, l'auteur d'un des meilleurs traités de composition moderne, le très érudit historien à qui l'art musical doit le *Dictionnaire bibliographique universel des musiciens,* en huit volumes, et une *Histoire universelle de la musique, depuis les temps les plus reculés et chez tous les peuples civilisés.* Cet homme, d'un savoir prodigieux et d'une ardeur au travail incomparable, a élevé à l'art d'impérissables monuments, et si dans sa longue et laborieuse existence il s'est produit quelques erreurs, elles doivent lui être pardonnées, car il a fait pour l'avancement de notre art des prodiges de valeur et de persévérance.

La *Bibliographie universelle des musiciens* et l'*Histoire générale de la musique,* sont deux monuments qui attestent victorieusement la prodigieuse étendue des connaissances de Fétis sur tout ce qui a rapport à la musique, philosophie de l'art, didactique, littérature spéciale. Fétis a élucidé en maître, possédant à fond toutes les questions scientifiques, les différentes doctrines ayant eu cours aux diverses époques de notre histoire musicale.

Malgré quelques lacunes inévitables dans

Digitized by Google

des travaux aussi vastes, aussi complexes, on reste émerveillé, confondu d'admiration devant cette érudition immense, qui a pu synthétiser toutes les connaissances de l'art : philosophie, histoire, technie, théorie ; qui a su être en même temps compositeur, professeur, critique, polémiste, et directeur d'une des premières écoles musicales d'Europe. On doit aussi à Fétis deux ouvrages populaires : la *Musique mise à la portée de tout le monde,* et *Curiosités historiques de la musique.* Il a créé, dirigé et soutenu de sa plume vaillante et si autorisée, la *Revue musicale,* le premier journal qui, avec le *Ménestrel,* ait traité les hautes questions de doctrine musicale.

Fétis est mort à Bruxelles dans sa quatre-vingt-septième année, le 27 mars 1871 ; il a précédé de deux mois son illustre contemporain Auber, qui, lui aussi, est entré dans l'éternité le 12 mai 1871, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Ces deux grands musiciens, de tempérament si dissemblable, mais qui, chacun dans une voie d'activité et de production différentes, remuèrent tant d'idées, ont exercé bien certainement une influence considérable sur l'art musical et sa popularité progressive en France : le premier, par ses études et ses publications incessantes sur l'histoire et la théorie, et le second, par ses nombreux chefs-d'œuvre, par sa musique à la fois si distinguée et si naturelle. Fétis n'a pas été seulement un

Digitized by Google

érudit, un littérateur, un très habile esthéticien; il a aussi écrit un nombre considérable d'œuvres instrumentales, religieuses, symphoniques et dramatiques, de nombreuses pièces pour le piano, sonates, airs variés, marches à deux et à quatre mains, sept opéras comiques représentés au théâtre Feydeau. Ces ouvrages, consciencieusement écrits, n'ont obtenu que des demi-succès, mais il est permis de supposer que la verve critique du savant musicien, n'a pas porté à l'indulgence les mélomanes et la presse, qui donnent le ton et dirige les jugements du public. Constatons pourtant que l'opéra *la Vieille* et *le Mannequin de Bergame,* sont restés plusieurs années au répertoire. Infatigable travailleur, Fetis a aussi composé de nombreuses pièces d'orgue, deux quintettes, un quatuor, un sextuor, plusieurs symphonies, plusieurs messes, des litanies, des vêpres, etc., etc., et deux ouvrages d'enseignement, que l'illustre Chérubini considérait comme résumant l'harmonie moderne, la science du contrepoint et l'art de la fugue de la façon la plus logique, la plus claire, sur les données scolastiques les plus pures, sur la doctrine la plus vraie. Les musiciens qui voudront apprécier à sa juste valeur, la puissance de production et l'immensité du savoir musical de Fétis, peuvent consulter les articles spéciaux consacrés à ce maître, le plus érudit des musiciens, dans la

Digitized by Google

biographie universelle publiée sur lui, avec supplément, par Arthur Pougin.

A la mort du savant maître, on put se demander avec inquiétude quel serait le musicien capable de continuer l'œuvre de directeur du Conservatoire et aussi les travaux de philosophie de l'art, d'archéologie musicale. La notoriété publique, qui se trompe rarement, désigna comme le plus digne et le plus habile, un artiste belge, notre hôte pendant plus de quinze ans, un de nos compositeurs très apprécié, très aimé, Gevaert, le vaillant polémiste, dont les travaux sur les origines de la tonalité moderne avaient motivé une brillante passe d'armes littéraire entre lui et Fétis, son contradicteur.

Gevaert (François-Auguste), qui a été appelé à la succession de Fétis comme directeur du Conservatoire de Bruxelles, est né le 31 juillet 1828 à Huysser, village de la Flandre orientale; nous ne reproduisons pas les notes biographiques de Fétis et celles d'Arthur Pougin, constatant sa précoce vocation musicale, son entraînement irrésistible pour la carrière de compositeur, ses succès d'école, ses triomphes de lauréat dans les concours de composition, ses voyages à Paris et en Espagne, ses impressions musicales et littéraires ; mais, sans refaire la biographie de cet éminent artiste, un des maîtres les plus estimés de l'école moderne,

Digitized by Google

nous pouvons affirmer que Gevaert est, en même temps que compositeur dramatique de premier ordre, le musicien le plus érudit et l'archéologue le plus autorisé de l'art rétrospectif. Helléniste très distingué, polyglotte, lettré, le successeur de Fétis est bien le continuateur le plus accompli qui pouvait être choisi pour suivre l'œuvre musicale, historique et littéraire de ce maître. Comme lui, il s'est complu dans la traduction des vieux manuscrits, et pour élucider la question si controversée de la musique grecque, il a patiemment remonté le cours des siècles, commenté les auteurs du temps, collationné les monuments et fait revivre de leur vie réelle les poètes et les musiciens de l'antique Grèce.

Cette histoire, cette théorie de la musique, ne pouvait être conçue et exécutée que par un savant musicien, possédant comme Gevaert l'amour passionné du vrai et du beau. Cet important ouvrage, riche en documents recueillis aux sources les plus authentiques, donne les plus curieux détails sur la prosodie, sur la mesure et les rhythmes de la poésie grecque, sur les chanteurs, les virtuoses, et sur les improvisateurs de ces temps héroïques.

L'art musical rétrospectif compte donc à son avoir un livre précieux à consulter, et dont la lecture attentive doit vivement intéresser tous les artistes curieux de s'instruire des

Digitized by Google

lois d'un art qui a été la source primitive de la musique moderne. Par les soins et sous la direction très attentive de Gevaert, il a été publié une collection très instructive pour l'histoire du chant : *les gloires de l'Italie, chefs-d'œuvre de la musique vocale au* XVIIe *et au* XVIIIe *siècles.*

Gevaert est un excellent maître de composition. Le haut enseignement musical lui doit un bon traité d'orchestration, où sont consignés les exemples et les conseils que l'érudition et l'expérience personnelle du praticien ont mis à même de réunir en corps de doctrine.

Ce n'est pas à Gevaert que pouvait s'adresser la spirituelle et mordante critique formulée par un écrivain parlant d'un maître d'harmonie très habile, mais compositeur dramatique médiocre : « Ah ! disait le malicieux appréciateur, M*** est un maître précieux, il enseigne le matin à ses élèves la meilleure marche à suivre pour apprendre et progresser, et le soir, au théâtre, il leur prouve par l'audition de sa musique ce qu'ils doivent éviter, s'ils ont l'ambition louable de réussir. »

La liste des ouvrages de Gevaert, représentés à Paris, est nombreuse, et compte d'importants succès, en voici les titres : *Georgette,* petit opéra-comique en un acte, représenté au Théâtre-Lyrique en 1853 ; *le Billet de Marguerite,* opéra-comique en trois actes, brillant suc-

Digitized by Google

cès, 7 octobre 1854. Le même théâtre donna successivement, et toujours avec un égal bonheur, les trois importants ouvrages suivants : *les Lavandières de Santarem*, *Quentin Durwart*, *le Château Trompette*. Ces partitions, œuvres d'un maître possédant parfaitement tous les secrets de son art, et ayant au suprême degré le sentiment scénique, firent apprécier Gevaert comme un compositeur destiné aux plus grands succès; car, au mérite d'une très habile facture s'unissait une grande richesse d'inspirations, une originalité vraie, la parfaite entente des effets. *Le Diable au moulin*, un acte, et *le Capitaine Henriot*, trois actes, furent accueillis avec faveur. *Le Capitaine Henriot* est une partition magistrale.

Nous aurions à parler longuement de ces œuvres dramatiques et aussi d'opéras de jeunesse, de cantates de circonstance, de nombreux chœurs religieux ou caractéristiques avec accompagnement, ou harmonisés pour voix seules. Mais cette nombreuse liste, qui attesterait la facilité de production du maître, n'ajouterait pas à notre admiration pour ses belles facultés musicales et à notre vive sympathie pour son profond savoir. La haute position qu'occupe si dignement Gevaert fait tout à la fois l'éloge du grand musicien et de l'habile directeur dont le caractère et l'honorabilité inspirent à tous l'estime et le respect.

Digitized by Google

Nous devons encore citer, au nombre des compositeurs belges d'une incontestable valeur, Limnander de Nieuwenhove, né à Gand en 1814, auteur d'un grand nombre de chœurs remplis d'effets nouveaux, d'un *Te Deum*, d'une messe de *Requiem*, de plusieurs cantates et de pièces instrumentales concertantes. Mais les ouvrages qui ont donné le plus de relief au nom de Limnander, sont les opéras qu'il a fait exécuter à Paris en 1849, en 1851, en 1853, et en 1859. Le premier, *les Monténégrins*, drame musical, a obtenu un réel succès et tenu le répertoire plusieurs années. Cet ouvrage renferme des morceaux d'un excellent sentiment dramatique, des ensembles d'une grande énergie, des chants et des chœurs très caractéristiques.

Le *Château de Barbe-Bleue*, le deuxième opéra représenté en 1851, n'a eu qu'un petit nombre de représentations. La médiocrité du livret a seule nui au succès de cette partition, qui affirmait un progrès très sensible dans le style du compositeur. *Le Maître Chanteur*, grand opéra en deux actes, fut un non succès, mais cette chute doit être attribuée à la néfaste influence du poème. Enfin, en 1859, l'Opéra-Comique mit à l'étude la partition d'*Yvonne*, ouvrage reçu au Théâtre-Lyrique. Représentée le 29 novembre 1859, *Yvonne* obtint un très réel succès, et les artistes et la critique musicale rati-

Digitized by Google

fièrent l'accueil sympathique et chaleureux fait à cette musique, aux inspirations mélodiques naturelles, sincères, franchement exposées, et d'une excellente facture. Limnander, depuis ce dernier succès, s'est retiré de la vie militante de compositeur.

La Belgique moderne a conservé les grandes traditions artistiques des anciennes Flandres, cette terre classique de la vraie liberté. La peinture, la musique et tous les beaux-arts y sont tenus en grand honneur et cultivés avec succès par une jeune génération, pleine de sève. Nous venons d'entendre récemment à Paris l'œuvre symphonique d'un compositeur appelé, croyons-nous, à justifier les prévisions de ses nombreux admirateurs : j'ai nommé M. Peters Benoit. L'école belge des instruments à cordes est célèbre dans toute l'Europe, et pourrait-il en être autrement, avec des maîtres comme de Bériot, Vieux-Temps, Servais, illustres virtuoses trop tôt enlevés à notre admiration?

L'école du piano et celle de l'orgue ont eu, pour les diriger et les inspirer, des artistes éminents, des virtuoses exceptionnels, des maîtres expérimentés. Mme et Mlle Pleyel, MM. Dupont, Lemmens et plusieurs autres professeurs de haut mérite, ont maintenu à l'enseignement supérieur sa haute renommée. Les exercices publics et les concerts fréquents donnés par les

Digitized by Google

élèves sous l'impulsion de leur illustre directeur, affirment et la bonté de style et la pureté de goût qui inspirent maîtres et disciples. La Belgique compte plusieurs conservatoires, dont l'enseignement se relie à celui de l'École modèle de Bruxelles, comme nos Conservatoires de Toulouse, Marseille, Nantes, Lille, Lyon, se rattachent à celui de Paris.

Digitized by Google

NATIONALITÉ MUSICALE ANGLAISE.

Un préjugé assez fortement enraciné fait généralement considérer la race anglo-saxonne, anglo-normande, comme réfractaire aux beaux-arts et particulièrement à la musique.

La nation anglaise compte pourtant au nombre de ses illustrations, des poètes immortels comme Shakespeare, Milton, Byron; des savants, des historiens, des romanciers, des peintres, des philosophes comme Bacon, Darwin, de grands politiques, des financiers et des hommes de guerre. Ce petit peuple, enserré dans ses îles, a une puissance d'expansion telle, qu'il affirme son énergie vitale, sa vigoureuse individualité sur l'univers entier. Au XVIe et au XVIIe siècle, l'Angleterre peut revendiquer plusieurs habiles théoriciens et compositeurs de musique religieuse. Parmi les célébrités de cette période, nommons Byrd William, né à Londres vers 1558, un des plus grands musiciens du XVIe siècle. Fétis, dans la remarquable étude qu'il lui a consacrée, n'hésite pas à le classer au même rang que les plus grands maîtres allemands et italiens : le Palestrina et l'Orlando Lasso de l'Angleterre. Très habile organiste, maître de chapelle et

Digitized by Google

compositeur de musique sacrée et profane, le style de Byrd se distingue non seulement par la nature originale des idées, mais encore par une grande pureté d'harmonie, par une grande habileté dans l'art d'écrire. Mentionnons trois messes à quatre voix, des madrigaux à trois, quatre et cinq voix, plusieurs recueils de chansons graves et joyeuses à trois, quatre, cinq et six parties, des psaumes, chansons et sonnets pour diverses voix, des préludes et quatre-vingts pièces, composées pour la virginale et l'orgue.

Tallis (Thomas), comme son illustre professeur Byrd, fut un des musiciens les plus célèbres et les plus savants du XVIe siècle. Attaché à la chapelle des rois Henri VIII, Édouard VI, et des reines Marie et Elisabeth, il remplit, conjointement avec son maître Byrd, les fonctions d'organiste. Il obtint de la faveur royale le privilège exclusif d'imprimer la musique nationale et étrangère. Les antiquaires musiciens indiquent d'assez nombreuses compositions religieuses de Tallis; la plus extraordinaire de toutes serait un chant à quarante voix. Le manuscrit de cette œuvre phénoménale existe, paraît-il, à la bibliothèque de l'église du Christ à Oxford; huit soprani, huit mezzo-soprani, huit contre-ténors, huit ténors, huit basses. Comme saint Thomas, je suis incrédule, et je demande à toucher cette prodigieuse création harmonique.

Digitized by Google

N'oublions pas Henri Purcell, né à Londres en 1658, mort dans cette ville en 1695, et sans contredit la plus grande personnalité musicale anglaise; ses compositions religieuses et instrumentales affirment une individualité puissante et originale, si l'on tient compte du degré d'avancement de la science harmonique et instrumentale de l'époque. H. Purcell doit prendre rang parmi les plus hautes illustrations musicales de son temps. Haendel avait en grande estime les œuvres lyriques, les oratorios et aussi les pièces instrumentales pour orgue, clavecin, que ce maître a laissées à la postérité.

La Société des Antiquaires anglais et Louis Farrenc, dans son premier volume du *Trésor des Pianistes,* donnent plusieurs pièces de clavecin comme spécimens du style de ce grand maître, que l'on a pu comparer, pour sa merveilleuse fécondité, à A. Scarlatti. Le style vocal de Purcell procédait de celui de Carissimi, mais on ne peut lui dénier un cachet individuel très caractérisé.

Le célèbre Porpora, dont Haendel avait encouragé les débuts dramatiques pendant son séjour à Rome, en 1710, a, lui aussi, résidé à Londres. Rival heureux et favorisé par une fraction de l'aristocratie anglaise hostile à Haendel, il devint l'irréconciliable ennemi de ce grand maître, qu'il était loin d'égaler comme puissance créatrice. Il faut pourtant reconnaître

Digitized by Google

Porpora pour un des grands maîtres de l'Italie. Sa production, dans les deux styles religieux et dramatique, est considérable : plus de cinquante opéras, des messes, des oratorios, des antiennes, des motets, de nombreuses cantates, prouvent l'étonnante fécondité, la souplesse et l'habileté de ce compositeur, qui fut le plus habile maître de chant du XVIIIe siècle. Avant d'être engagé à Londres pour être opposé à Haendel, qui s'était aliéné ses protecteurs par les violences de son caractère, Porpora, dont l'immense réputation rayonnait souverainement en Italie, avait fait représenter plusieurs ouvrages originaux à Vienne et à Dresde. Son activité de production égalait celle de son émule en génie, A. Scarlatti, dont il fut, paraît-il, jaloux comme compositeur et professeur. Le célèbre Hasse fut l'élève de ces deux grands musiciens, et l'une des causes de l'hostilité violente qui se produisit entre eux. Porpora, comme Haendel, composa à Londres des ouvrages italiens où, maître incomparable dans l'art vocal, il s'étudiait à faire briller la virtuosité de ses interprètes. Le célèbre chanteur Farinelli, aussi désigné sous le nom de *Porporino,* fut un des chanteurs les plus renommés formés à l'école de Porpora.

Il faut encore mentionner parmi les maîtres du XVIIIe siècle, Arne Thomas, musicien anglais né à Londres en 1710. Ce compositeur a eu le

Digitized by Google

rare mérite d'avoir un style personnel et d'être assez lui, pour ne pas imiter Haendel. Les chants de Arne sont élégants, naturels, ses harmonies très correctes et ses accompagnements fort intéressants. L'œuvre dramatique de ce maître comprend vingt-trois opéras, des cantates, des odes lyriques et neuf volumes de chansons anglaises. Les compositions de Arne offrent un mélange heureux du style italien et des airs nationaux. Mais, à vrai dire, ces procédés d'agencement ne donnent pas le sentiment d'une musique d'un caractère bien déterminé.

L'Angleterre, mais plus particulièrement l'Irlande et l'Écosse, comptent de nombreux airs populaires, de tonalité et de rhythmes très caractérisés ; mais ces chants originaux, dont la saveur de terroir est très accusée, ne constituent pas un art musical national. Nous émettons la même opinion pour les mélodies scandinaves, les mélodies norvégiennes, suédoises et danoises, qui sont en parfait accord avec le sentiment expressif et rêveur de ces contrées, où la vie patriarcale se conserve encore malgré les progrès incessants de notre civilisation positiviste. Ces chants du Nord aux rhythmes vagues, indéterminés, ont un suave parfum poétique. Mais là encore, les conditions essentielles à un art lyrique national font défaut, et les compositeurs italiens, français et allemands, restent souverains.

Digitized by Google

C'est moins à l'originalité artistique qu'à la protection éclairée et à la haute hospitalité anglaise, qu'il convient de rendre hommage. Haydn, Weber, Mendelssohn, ont été chaleureusement accueillis par ce libre peuple, toujours prêt à se passionner pour ce qui est beau et grand. Mais depuis plus d'un siècle l'art musical anglais semble stérilisé, la production d'œuvres lyriques est presque nulle, les quelques essais de retour à un art national, n'ont rien affirmé d'original et de caractéristique. Les opéras de Balfe ne peuvent modifier notre sentiment à cet égard. Ajoutons même que les Anglais préfèrent entendre les opéras allemands et français, traduits en italien, interprétés par des chanteurs parlant cette langue. Enfin, pour tout dire, les crises politiques, sociales, industrielles, les agitations de la vie publique, les guerres fréquentes, ont tourné les forces vives et intellectuelles du peuple britannique vers d'autres préoccupations que les questions d'art. Et pourtant, hâtons-nous d'ajouter que tous les compositeurs et virtuoses étrangers qui sont venus produire leurs œuvres, faire apprécier leur talent, ont toujours reçu l'accueil le plus sympathique d'un public empressé à reconnaître le vrai mérite. Les grands maîtres de la symphonie, du drame sacré et lyrique, ont vu leurs œuvres acclamées. Haendel, Porpora, Haydn, Weber,

Digitized by Google

Mendelssohn, ont reçu en Angleterre l'hospitalité la plus généreuse, et ont été fêtés comme les princes de l'art.

Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Herz, List, Thalberg, la Malibran, la Grisi, la Patti, Lablache, Mario, etc. etc., ont non seulement obtenu d'immenses et légitimes succès, mais aussi compté les plus nobles amitiés, les dévouements les plus chaleureux. La libre Angleterre tient à honneur de rester la terre la plus hospitalière du monde.

Digitized by Google

NATIONALITÉ MUSICALE ESPAGNOLE

La race espagnole, si riche en illustrations de tout genre : hommes de guerre, explorateurs, littérateurs, romanciers, poëtes, artistes peintres, a produit quelques grands compositeurs de musique religieuse. Le plus célèbre de tous, le plus habile continuateur de Palestrina, fut Victoria, maître de chapelle à Rome à la fin du XVIe siècle, puis directeur de la chapelle du roi d'Espagne. Les compositions religieuses de Victoria portent toutes le cachet de profond savoir, et le sentiment d'austérité qui caractérisent le style musical de cette époque.

Morales, autre compositeur espagnol, dont il fut le disciple, avait précédé Palestrina dans la voie de réformation musicale, si admirablement accomplie par ce grand maître. Morales et Victoria ont écrit un nombre considérable de messes, antiennes, motets, qui font le plus grand honneur à l'école espagnole religieuse.

D'autre part, l'Espagne est riche en airs nationaux, chants caractéristiques, airs de danse aux rhythmes variés et pleins d'entrain. Mais ces petites pièces caractéristiques, de même que les charmantes habaneras, les sevillanes, boleros,

Digitized by Google

etc., n'offrent que des éléments musicaux de peu d'importance, intercalés dans un opéra ou un ballet.

On peut même affirmer que, s'ils n'étaient traités par une main habile, ces airs nationaux prendraient une teinte monotone, et le fait a pu être constaté dans les partitions d'un maître espagnol, Gomès, qui a fait représenter à Paris trois opéras comiques dénotant un compositeur de talent, mais manquant de qualités originales. Ces ouvrages, que je me souviens d'avoir entendu, avaient pour titres le *Diable à Séville,* un acte, le *Portefaix,* trois actes, le *Revenant,* opéra fantastique en deux actes, enfin *Roch le barbu,* un acte. Ces œuvres dramatiques affirment l'entente parfaite de la scène et plusieurs morceaux, airs, duos, quatuors, sont dignes d'être cités pour leur belle facture. Les critiques musicaux de 1830 à 1840, reprochaient aux compositions de Gomès de fréquentes réminiscences, le défaut d'individualité. Gomès est mort en 1866, à l'âge de soixante-treize ans.

Citons un compositeur catalan : Parcinet, contemporain de Gomès, né en 1789 et mort en 1865. Ce valeureux musicien voulut, comme Glinka, doter l'Espagne d'un théâtre national lyrique. On doit à ce maître dix opéras, plus italiens qu'espagnols, représentés à Madrid, Barcelone et Saragosse. Ciebra de Jose a, lui

Digitized by Google

aussi, voulu mettre en lumière les qualités originales et charmantes des mélodies espagnoles, en intercalant dans un drame lyrique en deux actes, *Maravilla,* de nombreux motifs nationaux disposés avec art et traités avec science. Mais le compositeur lyrique espagnol dont le nom est resté célèbre dans l'histoire de l'art dramatique et du chant, est Garcia (Manoel), né à Séville en 1775, et mort à Paris en 1832. Ce maître, chef aimé mais quelque peu redouté, d'une famille d'artistes illustres, Mmes Malibran, Viardot, et Garcia fils, le célèbre professeur de chant, a composé un nombre considérable d'ouvrages dramatiques qu'il a fait exécuter à Mexico, à New-York, à Madrid, à Malaga, à Naples, à Londres et à Paris. La plupart de ces partitions, trente-quatre, appartiennent au style italien ; plusieurs sont écrites sur des livrets espagnols, enfin plusieurs ont été exécutés au Théâtre Feydeau (Opéra-Comique), au Théâtre italien, au Gymnase et à l'Opéra.

On voit par ce rapide exposé, de quelle activité féconde, de quelle fièvre de composition, Manuel Garcia était dévoré ; mais, malgré la grande habileté de ce maître au style souple, facileet brillant, son plus grand titre de gloire, celui qui illustrera son nom, est d'avoir formé, élevé à la vie musicale, les enfants de génie qui ont continué ses grandes traditions artistiques.

Digitized by Google

A l'heure présente, le niveau de l'art dramatique espagnol s'est abaissé aux opérettes, comédies à ariettes, aux zarzuelas, ne demandant à la musique qu'un amusement agréable et non des émotions : citons parmi les compositeurs de cette musique de genre, Soriano da Fuentes et Barbieri, l'auteur de la gracieuse partition du *Domino bleu*.

Digitized by Google

NATIONALITÉ MUSICALE ITALIENNE

Pendant une période de plus de quatre siècles, à dater de la réforme pédagogique de notation de Guy d'Arezzo, l'Italie étant désagrégée par les guerres intestines et les rivalités politiques des petites républiques de Gênes, Venise, Pise, Florence, dont les influences hostiles tendaient à concentrer toute l'action vitale de chaque centre, à augmenter de puissance, sans nul souci de l'unité de race, la culture des arts fut abandonnée, le génie italien sembla stérilisé, mort pour les productions artistiques. Pourtant un document manuscrit de la bibliothèque nationale de Paris, contient un nombre important de chants italiens du XIVe siècle, harmonisés à trois voix, et indiquant un progrès sensible sur le déchant sauvage, barbare, exécuté jusque là, et qui, par la toute puissance de l'habitude, charmait les oreilles peu délicates de nos ancêtres.

Si l'on tient compte du médiocre avancement de la science du contrepoint à cette époque, il faut reconnaître que les musiciens qui ont collaboré à cet intéressant et précieux manuscrit, étaient comparativement dans une voie harmo-

Digitized by Google

nique très progressive. Le maître italien le plus renommé de ce siècle fut *Francesco Degli Organi*, très habile organiste, quoique aveugle de naissance (1). Jusqu'à l'apparition de Zarlino, de Palestrina, l'influence des compositeurs et théoriciens flamands et français prédomina en Italie. Josquin Després, Jenequin, Villaert, Okeghem, Dufay, Egide, Binchois étaient flamands; de Machaut et Goudimel, français; nous ne pouvons omettre le nom de Dunstaple, célèbre maître anglais qui a puissamment contribué aux progrès de la science harmonique, du chant harmonisé, par ses écrits et par ses œuvres. L'*Histoire de la musique* est lettre morte, ou tout au moins fort obscure en Allemagne et en Espagne, jusqu'à la fin du xve siècle. Avant d'être réputée la nation mélodique par excellence, l'Italie du xve et du xvie siècle, toute imprégnée de l'enseignement des maîtres flamands et français qui avaient des écoles de musique contrepointiste à Rome, à Venise, à Florence, à Naples, s'était éprise d'une grande passion pour les combinaisons sonores les plus compliquées, pour les harmonies à nombreuses parties réelles, pour les triples et quadruples chœurs; on cite même des messes et des motets à neuf chœurs, accompa-

(1) Fétis, *Histoire de la musique*.

Digitized by Google

gnés de plusieurs orgues et de nombreux instruments d'orchestre.

Qu'il y a loin de ces combinaisons sonores, de ces enchevètrements inextricables, avec les chœurs à l'unisson et le génie mélodique dans sa pureté native, dont on fait tant honneur à la nation italienne. Mais, au commencement du XVIe siècle, l'éducation musicale de l'Italie, s'élaborait par les soins des maîtres et des chanteurs flamands et français que les petites cours souveraines de la péninsule faisaient venir pour diriger la musique de leurs chapelles, celles des églises, des monastères et des institutions hospitalières.

Rome, Naples, Venise, Florence, ont de la sorte créé leurs écoles de musique, leurs conservatoires.

L'amour du théâtre est une des plus hautes manifestations de l'esprit, chez tous les peuples civilisés ayant atteint un niveau déterminé de culturei ntellectuelle, mais la création de l'opéra, l'invention de cette forme donnée à la musique unie à la poésie, suivant les exemples de l'art grec, est due à l'Italie, aux Florentins. L'idée première de cette renaissance de la tragédie antique chantée, déclamée, animée par des chœurs, remonte à un groupe de lettrés, de musiciens, amoureux du grand art classique, désireux de faire revivre le beau idéal sous toutes ses formes, dans toutes ses expressions

Digitized by Google

possibles. L'opéra italien fut, à ses origines, une déclamation chantée ; la mélodie y était récitative, et les orchestres primitifs visaient au coloris musical suivant le système préconisé cent ans plus tard par Gluck.

Les premières manifestations de cette combinaison poétique et musicale visant la tragédie lyrique, furent *Daphnée, Orphée* et *Euridice*, etc. etc., ouvrages de Rinuccini, mis en musique par Peri, Caccini, Em. del Cavaliere, Monteverde. Ces maîtres prirent une part active à la création du drame musical et opérèrent la transformation de l'art scolastique, de l'ancienne tonalité à l'art moderne : réformes qui datent des dernières années du XVIIe siècle et mieux encore du commencement du XVIIIe siècle. Carissimi et ses illustres disciples Bononcini et Scarlatti, suivirent glorieusement la nouvelle voie tracée, en perfectionnant les récits mesurés, en donnant une carrure plus déterminée à la phrase mélodique, une diversité plus grande, un intérêt plus vif aux accompagnements.

A partir de cette époque, le génie musical italien et ses facultés mélodiques sans cesse perfectionnées par de sérieuses études vocales, ne cessèrent de s'affirmer par de nombreux chefs-d'œuvre lyriques, par des ouvrages sacrés ou profanes destinés aux théâtres ou aux églises. Les maîtres italiens rayonnèrent dans toute l'Europe et furent choisis de préférence comme

Digitized by Google

maîtres de chapelles, compositeurs attitrés des cours souveraines, ou professeurs des princes mélomanes. Les différentes écoles de Naples, Florence, Bologne, Venise, Gênes, Mantoue, toutes placées sous la direction de maîtres savants, brillèrent du plus vif éclat et rivalisèrent d'activité dans la production d'œuvres de haut style, soit au théâtre soit à l'église. Mais cette grande expansion du génie musical italien se produisit aussi par l'action incessante des légions de virtuoses, chanteurs et instrumentistes, formés à l'école des maestri, qui la plupart étaient savants théoriciens, maîtres dans l'art du chant, organistes, compositeurs de musique religieuse et dramatique. Parmi les virtuoses célèbres dont la renommée a traversé les siècles, citons les clavecinistes et organistes Paschini, Frescobaldi, Scarlatti, etc., les violonistes Nardini, Corelli, Tartini, Pugnani, etc.

Je ne nommerai pas les illustrations modernes, mais je ne saurais passer sous silence Viotti et Paganini; un des plus célèbres maîtres du chant et de l'art dramatique, fut Porpora; Stradella, Farinelli, furent aussi grands chanteurs. Tous ces virtuoses illustres firent école et portèrent le style vocal et instrumental italien au plus haut point de perfection; à leur influence et à leurs traditions conservées, transmises par leurs disciples, il faut en partie

Digitized by Google

attribuer la prédominance universelle que, pendant plus de deux siècles, le style des maîtres italiens a exercé dans toute l'Europe.

Par contre, la perfection acquise dans l'art vocal par les merveilleux interprètes des ouvrages italiens, exerça une très funeste influence sur l'art du compositeur. Les maestri, trop préoccupés de faire valoir la haute virtuosité ou la belle manière de nuancer la phrase, sacrifièrent tout à la mélodie, négligèrent la vérité expressive, l'action scénique, et ne donnèrent aux accompagnements qu'un rôle très secondaire pour conserver tout l'intérêt aux airs de bravoure, aux suaves cantilènes, sans plus se préoccuper de l'élément dramatique. La plupart des ouvrages n'offraient plus qu'un prétexte, plus ou moins réussi, à cavatines, à romances, à vocalises.

Partout où existaient un théâtre renommé et des chapelles musicalement organisées, les maîtres italiens et leurs merveilleux chanteurs étaient engagés, à la solde des cours souveraines ou par les soins des directeurs, entrepreneurs ou maîtres de chapelle, qui allaient en Italie recruter leurs troupes chantantes, engager les maestri et les virtuoses en renom. Vienne, Berlin, Dresde, Hambourg, Paris et Londres avaient leur théâtre italien, l'Opéra *seria* ou *buffa*. On reste confondu de la prodigieuse fécondité musicale dans tous les

Digitized by Google

genres et dans tous les styles des maestri italiens formés aux écoles de A. Scarlatti, Porpora, Durante, Leo. Nous avons beau savoir que ces innombrables partitions improvisées, écrites au courant de la plume, n'offrent aucun point sérieux de comparaison avec les œuvres lyriques modernes, et diffèrent essentiellement, soit comme conception et plan dramatique, soit comme travail harmonique, comme développement de pensées, comme orchestration et facture des ensembles; en nous reportant à l'époque, et en lisant avec l'attention et le respect qu'elles méritent, ces partitions vénérables qui ont excité, il y a peu de siècles, l'enthousiasme de nos pères, et qui ont eu un si grand retentissement, nous sommes émerveillés des trésors d'invention et du génie mélodique de A. Scarlatti et de Porpora. Nous admirons les belles et vigoureuses harmonies de Durante, sa science des développements, et nous restons sous le charme expressif de Leo. Ces hommes de génie ont légué à l'oublieuse postérité, des opéras, des messes et des oratorios par centaines, et l'on ne peut chiffrer le nombre de leurs cantates, motets, psaumes, offices composés pour toutes les solennités. Travailleurs infatigables, la source féconde de leurs inspirations s'est montrée intarissable. Mais nous leur devons plus encore que les grands exemples donnés; ils ont formé à leur école toute la génération

Digitized by Google

des compositeurs célèbres du XVIIIe siècle : Piccini, Cimarosa, Sachini, Salieri, Jomelli, Pergolèse, Paisiello, Martini, Cherubini, Spontini, Paër, enfin le plus merveilleux de tous, Rossini.

L'Italie a dû sa toute-puissante expansion musicale aux nombreuses écoles de haute composition, dirigées par les maîtres les plus habiles. Elle produisit au XVIIIe siècle une nombreuse pléiade de musiciens illustres. Nous sommes frappés de respect et d'admiration, en voyant la liste nombreuse de compositeurs qui, à cette époque de production géniale, ont répandu à profusion leurs œuvres dramatiques ou religieuses dans toutes les capitales de l'Europe et dans les grandes villes de la péninsule, Rome, Naples, Venise, etc.

La guerre de suprématie, de prédominance, entre la mélodie et l'harmonie, entre le dessin et le coloris, a existé de tout temps, et ne date pas seulement de la grande querelle musicale entre les bouffes italiens et les chanteurs français. Il y a eu par moment quelques accalmies, puis la guerre recommençait sous d'autres noms, avec de nouvelles péripéties. C'est la grande réputation de maître très habile et de compositeur inspiré que possédait A. Piccini en Italie, lorsqu'il fut engagé à venir à Paris en 1776, qui le fit choisir pour être opposé comme champion de l'italianisme au fougueux nove-

Digitized by Google

teur Gluck, *allemand francisé*, tandis que Piccini représentait la musique française italianisée. Le système de vérité déclamatoire préconisé par Gluck contrastait si fortement avec les habitudes de virtuosité italienne, que les dilettantes français se divisèrent en deux camps ennemis qui se passionnèrent pour leurs champions, d'un génie différent, mais de grande valeur individuelle.

La réputation de Piccini était universelle en Italie, et ses ouvrages applaudis avec enthousiasme, acclamés comme des chefs-d'œuvre incomparables, lorsque des négociations, d'abord entamées par Laborde, le valet de chambre de Louis XV, puis reprises par le marquis de Carracioli, ambassadeur de la cour de Naples à Paris, sur le désir formel de la reine Marie-Antoinette, décidèrent Piccini, dans l'espoir d'assurer un avenir avantageux à sa famille, à quitter Naples pour Paris, où il vint se fixer à la fin de décembre 1776. Le maître napolitain avait alors quarante-six ans, étant né en 1728.

La production de Piccini pendant ces vingt années de succès, de triomphes incessants, est prodigieuse, même en tenant compte de l'étonnante facilité du maître, et du caractère des ouvrages traités. Un grand nombre de ces partitions, improvisées en moins d'un mois, renferment des pages vraiment belles, de nobles

Digitized by Google

inspirations, de chaleureux élans et un style très ferme qui prouvent les fortes études faites pendant douze années sous l'habile et paternelle direction de Léo et de Durante. Fétis et Guinguené, dans leurs notices biographiques, indiquent le chiffre vraiment incroyable, de cent trente-trois ouvrages dramatiques, plus des oratorios et œuvres religieuses produites par Piccini avant son engagement par la cour de France. Prenons seulement la moitié de ce nombre fantastique, et jugeons des merveilleuses facultés créatrices de ce maître.

Dès son arrivée à Paris, Piccini eut pour initiateur à l'étude de la langue française, et pour collaborateur, le chef illustre de ma famille, Marmontel, librettiste habile, qui fut aussi l'inspirateur de Grétry et de Cherubini. Littérateur et poète, Marmontel prenait la peine d'expliquer la prosodie, la nature des airs, en notant les longues et les brèves à son musicien, ignorant des exigences de notre langue, qui stérilisaient souvent l'essor de son ardente imagination. Car, tout en admirant les beautés musicales répandues par le maître napolitain dans ses partitions françaises, on doit reconnaître que le souffle de l'inspiration, les élans passionnés se trouvent entravés par les préoccupations de la diction française et de la vérité déclamatoire. Dans l'espace de quatorze ans, de 1776 à 1791, Piccini a écrit en France quinze

Digitized by Google

ouvrages lyriques de styles divers, opéras sérieux, opéras comiques, opéras italiens. Ceux qui ont eu l'honneur d'être mis en parallèle avec les chefs-d'œuvre de Gluck, sont *Roland, Atys,* une *Iphigénie en Tauride*, maladroitement opposée à l'immortel chef-d'œuvre de Gluck, *Didon et Clytemnestre,* œuvres de grand style, où le maître s'est élevé aux plus hautes inspirations de la tragédie lyrique et s'est affirmé mélodiste aux accents les plus pathétiques. N'ayant pas à exquisser la vie glorieuse et si douloureusement incidentée de ce maître de génie, nous terminons en disant que Piccini, nature aimante, tendre, affectueuse, eut à lutter en Italie contre Logroscino ; en France contre Gluck, Sacchini, et aussi contre les intrigues et les cabales de ses envieux.

Quelques notices sommaires résumeront la vie des maîtres du XVIIIe siècle. Durante fut un disciple affectionné d'Alexandre Scarlatti ; maître très habile, possédant mieux qu'aucun artiste l'art de bien disposer les voix et de les faire se mouvoir librement. Durante succéda à Léo dans la direction du conservatoire de Naples. Les élèves formés par son enseignement donnèrent à l'école napolitaine un éclat extraordinaire ; Rome restait toujours dépositaire des traditions d'un style plus sévère, plus châtié, mais le brio, l'éclat, la verve, étaient aux Napolitains. Comme compositeur, Durante n'avait pas de

Digitized by Google

grands élans d'inspirations, et manquait de génie inventif, mais ses harmonies avaient de la vigueur, de l'énergie et sa musique religieuse, d'un sentiment vrai et parfaitement approprié aux textes, a un caractère indéniable de noblesse.

Léo, Léonard, fut l'élève du très habile maître Pitoni et devint l'un des chefs les plus célèbres de la brillante école musicale napolitaine.

Maître au conservatoire de la Pièta à Naples, organiste de la chapelle royale, puis directeur du célèbre conservatoire de San Onofrio, Léo fut le professeur de Jomelli et de Piccini. Son enseignement, basé sur les plus saines traditions, appuyé sur les exemples les mieux choisis, se liait sous plusieurs rapports avec les principes si corrects de l'école romaine.

La musique religieuse de Léo a la noblesse de celle de *Durante*, mais unit à la simplicité majestueuse de cet illustre maître un sentiment mélodique plein de charme, un caractère prononcé de suave dévotion. Son *Miserere* à deux voix, son *Credo* à quatre voix, et *l'Ave maris Stella*, pour soprano et orchestre, etc., etc., sont écrits avec une pureté de style égale aux plus beaux modèles des grands maîtres. Léo a composé un très grand nombre de motets, des cantates, plusieurs messes et plusieurs oratorios. Ces œuvres, empreintes de l'austère simplicité qui doit caractériser la musique religieuse, ont, nous le répétons, une expression toute par-

Digitized by Google

ticulière de suavité et s'harmonisent parfaitement avec le caractère des paroles. Léo a écrit de nombreux ouvrages dramatiques. Son style théâtral était pathétique et passionné; et, comme la plupart des maîtres de génie, il arrivait à des effets puissants par les moyens les plus simples. *Sofonisbe* fut le premier opéra sérieux de Léo, *Demophonte* passe pour un de ses chefs-d'œuvre. L'art musical doit encore à ce vaillant maître, qui pouvait ajouter aux plus sages préceptes de la science, les plus beaux exemples d'une inspiration géniale, de nombreuses pièces instrumentales, plusieurs recueils de *partimenti*, basses chiffrées, plusieurs livres de solfèges pour différentes voix, etc., etc., etc. Ce travailleur infatigable, passionné pour son art, est mort à cinquante ans frappé d'apoplexie à son clavecin, alors qu'il écrivait un air bouffe pour son ouvrage de *la Finta Frascatane*.

Jesi, dit Pergolèse, né à Pergola en 1707, fut tout enfant désigné par ses camarades sous le nom typique de *Pergolèse*, qu'il a illustré comme un des plus grands maîtres de l'art musical italien. Il reçut une forte instruction spéciale au conservatoire de Naples, et fut le disciple favori de *Greco* et *Durante*. Les ouvrages dramatiques et les compositions religieuses de Pergolèse se chiffrent par centaines; mais les chefs-d'œuvre reconnus de ce grand maître sont la *Serva padrona*, une adorable

Digitized by Google

cantate d'*Orphée*, et son célèbre *Stabat*, qui a été exécuté dans toutes les capitales de l'Europe. *L'Olympiade*, qui, après la mort de Pergolèse obtint un succès d'enthousiasme, et fut classé parmi les chefs-d'œuvre de l'art dramatique, eut un non succès à Rome à la première représentation. Ce fut une cause de profonde tristesse pour ce maître, convaincu de la beauté de son œuvre. Parmi les ouvrages à succès, on doit aussi mentionner *Il Maestro di musica*, qui fut traduit en diverses langues et a été exécuté à Paris. Il faut citer dans l'œuvre considérable de Pergolèse trente trios pour deux violons et basse, des oratorios, des messes à quatre, à cinq, à dix voix, à doubles chœurs et orchestre; un *Stabat Mater*. La musique d'église de Pergolèse est d'une expression touchante, mais sa musique dramatique laisse à désirer pour la vérité scénique et les accents passionnés. La *Serva padrona*, son seul grand succès théâtral, est un chef-d'œuvre mélodique et spirituel. Pergolèse est mort en 1739, à l'âge de 32 ans. Sa dernière œuvre fut un *Salve regina*. Ce maître de génie a malheureusement abrégé son existence par l'abus immodéré des plaisirs et des succès faciles.

Sachini, fils de pauvres pêcheurs de Pouzzoles, fut distingué par Durante, qu'un hazard avait conduit dans ce petit pays. Ce maître, intéressé par la gentillesse de l'enfant, le fit entrer au conservatoire de Santo Onofrio, et lui enseigna le

Digitized by Google

chant, l'harmonie et le contrepoint. Piccini et Guglielmi étaient ses condisciples et ses émules. Sachini avait vingt et un ans 'lorsque mourut son maître et son protecteur Durante ; en 1755 ; il quitta le conservatoire pour se livrer à l'enseignement du chant, et entre temps il composait de petits opéras en dialecte napolitain pour les théâtres secondaires. Mais ces ouvrages légers, où déjà s'affirmaient son talent, son imagination, ses inspirations mélodiques, le mirent en évidence et le firent assez apprécier pour lui valoir la commande d'un opéra sérieux.

A la fin de 1771, Sachini séjourna quelques mois en Allemagne, où il fit représenter deux ouvrages, puis se rendit en avril 1772 en Angleterre, où il demeura jusqu'en 1782, avec des alternatives de grands succès et de déceptions. Sachini avait la passion de son art, mais aussi celle des folles dépenses amoureuses, du luxe et de tous les plaisirs. Il fit exécuter à Londres, plusieurs de ces anciens ouvrages avec addition d'airs nouveaux, de morceaux composés pour les virtuoses préférés, mais il composa aussi plusieurs opéras sérieux, au nombre desquels il faut citer *Il Cid*, *Tamerlano* etc., etc., etc. ; les protecteurs de Sachini, découragés par ses excentricités ruineuses, le laissèrent aux prises avec ses créanciers et, pour échapper aux poursuites, le maître napolitain se rendit à Paris, où, grâce à la protection de la reine Marie-Antoinette,

Digitized by Google

il put faire exécuter deux de ses anciens ouvrages traduits pour la scène française, et enrichis de plusieurs morceaux; on était en 1783, et le monde musical, encore tout ému de la grande guerre des Gluckistes et des Piccinistes, parut tout à fait indifférent au nouveau maître.

En revanche *Œdipe à Colonne* fut un grand et légitime succès.

Les beautés de premier ordre que renferme cette partition de haut style, furent comprises, applaudies avec enthousiasme, et l'auteur acclamé; pourtant l'exécution de cette œuvre digne d'être classée au nombre des plus beaux ouvrages du drame lyrique, avait souffert mille entraves qui avaient profondément attristé le compositeur; découragé, il était sur le point de retourner à Londres, où le dévouement de ses amis l'avait libéré de ces terribles dettes qui l'avaient forcé de fuir. Sachini est mort sur le grand succès d'*Œdipe*, en 1786, à l'âge de cinquante-deux ans. Ses détracteurs et ses ennemis le proclamèrent un grand maître après lui avoir dénié l'inspiration et le génie. Les œuvres de jeunesse de Sachini laissent fort à reprendre comme style; il y a de nombreuses négligences dues à la rapidité avec laquelle ces pièces, légères de fond et de forme, ont été improvisées. A côté de pensées charmantes et vraiment originales, on trouve des banalités, des phrases insignifiantes, une facture

Digitized by Google

très inégale. Mais, en avançant en âge, Sachini, devenu plus soucieux de sa réputation, n'a rien négligé, rien sacrifié ; son style est très correct. Les partitions d'*Allessandro nell india*, d'*Andromacea*, *del Cid*, de *Dardanus*, et tout particulièrement celle d'*Œdipe à Colone*, sont des œuvres d'une grande beauté, où parfois l'inspiration atteint au sublime. Sachini a su donner à la plupart de ses airs beaucoup de charme et de suavité. Les cantilènes sont expressives, les chœurs sonnent bien, sont parfaitement rhythmés, et son orchestration est intéressante. Sachini a composé un grand nombre de pièces religieuses. Fétis donne un catalogue de soixante-trois œuvres dramatiques, religieuses, instrumentales, toutes très importantes.

Les noms illustres de Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, doivent être inscrits au rang des maîtres du XVIIIe siècle, dont les chefs-d'œuvre glorifient la nationalité musicale italienne. Les drames lyriques et comédies bouffes de Paisiello et de Cimarosa, exécutés avec grand succès dans toutes les capitales de l'Europe, ont popularisé leurs noms et laissé au second plan Guglielmi, qui fut un émule, un rival souvent heureux. L'individualité de Cimarosa s'accusait par l'abondante richesse des mélodies, le style de Paisiello par la suavité et le pathétique de ses inspirations ; mais, plus encore que ces deux maîtres, Guglielmi possédait la verve,

Digitized by Google

l'entraînement dans la musique bouffe. Ce compositeur vraiment génial, avait une souplesse et une variété de style très grandes. S'il excellait dans la musique alerte, spirituelle, et scénique comme le prouve sa délicieuse partition de la *Serva innamorata*, il avait aussi, dans les opéras sérieux et dans les oratorios, des accents nobles, tendres et pathétiques; son oratorio de *Debora* passe à juste titre pour une œuvre de haute valeur. Guglielmi a composé en Italie, à Dresde, à Londres, soixante-dix-neuf opéras sérieux ou bouffes, cinq oratorios, un grand nombre d'œuvres religieuses, messes, motets, psaumes et aussi des pièces instrumentales concertantes, trios, quatuors, etc. etc. Né en 1727, à Massa, il mourut à Rome, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

La première éducation de Cimarosa, un des maîtres illustres de l'Italie, fut confiée à un moine instruit, dévoué, charitable, qui le fit admettre au conservatoire de Naples. Sous la direction de maîtres habiles, il y reçut une forte instruction musicale. Sa vive imagination, ses idées originales le mirent rapidement hors pair. Il quitta le conservatoire de Lorette en 1773, à l'âge de dix-neuf ans. Les qualités de Cimarosa sont très distinctes de celles de Paisiello et de Guglielmi. Sa verve comique est piquante d'originalité; il a une sève prodigieuse, et une prodigalité d'idées qui se relient, s'en-

Digitized by Google

chaînent et se succèdent avec le brio d'un feu d'artifice musical. Paisiello, lui, plus suave et plus pathétique, moins alerte, moins varié dans ses harmonies, se complaît dans les idées, qu'il répète et ne semble quitter qu'à regret. La richesse d'imagination et la fécondité merveilleuse de Cimarosa, s'affirmèrent dès les premiers ouvrages, qui se succédèrent avec une rapidité qui tient du prodige. Les succès retentissants de ces œuvres lyriques, qui toutes, renferment des pages étincelantes d'inspiration et des beautés de premier ordre, firent engager Cimarosa à la cour de Russie; pendant un séjour de quatre ans, il écrivit *quatre opéras* et plus de *cinq cent* morceaux séparés pour le service de l'impératrice Catherine. Il fut comblé d'honneurs et de présents. Mais sa santé, altérée par la rigueur du climat, l'obligea à quitter Saint-Pétersbourg. Il vint à Vienne, en 1792, avec le titre et les honoraires de maître de la chapelle impériale.

Ce fut à Vienne que Cimarosa composa *Il Matrimonio segretto*, son chef-d'œuvre. Ce maître avait alors trente-huit ans. Il avait, en moins de dix-sept ans, écrit soixante-dix ouvrages dramatiques et un nombre considérable d'œuvres diverses. Le succès du *Matrimonio segretto* fut sans précédent; l'empereur Léopold voulut l'entendre deux fois dans la même soirée. De retour en Italie, en 1793, Cimarosa fut accueilli avec

Digitized by Google

enthousiasme. Il écrivit encore dix ouvrages importants avant de mourir, le 11 janvier 1801, à l'âge de quarante-sept ans.

Salieri est l'une des gloires les moins contestées de l'art musical italien. Son éducation guidée par des maîtres habiles, eut pourtant à souffrir de dures épreuves. La ruine de sa famille, et la mort de son père obligèrent le jeune Salieri, déjà bon musicien, jouant du violon et du clavecin, à accepter à l'église de Saint-Marc, à Venise, une modeste place de sopraniste dans les chœurs. Salieri avait alors quinze ans ; il reçut dans cette maîtrise des leçons de chant et d'harmonie. Mais une coïncidence providentielle voulut qu'à cette époque, Gasmann, maître de la chapelle impériale de Vienne, se rendit à Venise pour y faire exécuter son opéra *Achille à Scyros*. Il accepta Salieri comme disciple et l'emmena avec lui à Vienne en 1766. Aidé des conseils assidus et désintéressés de ce maître, fortifié par la lecture et l'analyse des grands théoriciens, Salieri, dès 1770, fit exécuter à Vienne une série d'œuvres dramatiques, dont l'audition lui valut d'être apprécié comme un mélodiste original, inspiré. En 1774, à la mort de son bienfaiteur, il fut nommé maître de chapelle de la cour impériale de Vienne, en 1775. La fiévreuse activité de production de Salieri, loin de se ralentir, sembla puiser une nouvelle force dans ce haut témoignage de confiance ; des œuvres

Digitized by Google

nombreuses, de caractères différents, cantates avec orchestre, des concertos, un opéra bouffe en trois actes, achevèrent de placer au premier rang le jeune maître. Mais, admirateur passionné du style dramatique de Gluck, désireux d'acquérir ses qualités d'énergie et d'accents déclamés, Salieri sollicita les conseils et étudia avec tant de soin les ouvrages de son nouveau maître, qu'il finit par s'identifier complètement à sa manière, à son style, à ses procédés, en conservant toutefois le côté individuel de sa nature essentiellement mélodiste.

L'œuvre qui a mis le sceau à l'immense réputation de Salieri, est sans contredit l'opéra des *Danaïdes*, ouvrage confié d'abord à Gluck par la direction de l'opéra. Gluck, épuisé par ses travaux, brisé par les infirmités, remit le poëme à Salieri qui, malgré son peu de connaissance de la langue française, mais guidé par les conseils de son illustre maître et ami, composa sa belle partition des *Danaïdes*, acclamée aux dix premières représentations comme étant l'œuvre de Gluck ; puis le maître affirma solennellement que le véritable et unique compositeur de ce nouveau chef-d'œuvre dramatique était Salieri, son second lui-même.

L'opéra des *Danaïdes* fut représenté à Paris en 1784 ; de retour à Vienne, Salieri, dont le glorieux succès aurait pu diminuer la fièvre de production, écrivit à la demande de l'empereur, cinq

Digitized by Google

ouvrages, puis il revint en France en 1786, faire représenter son opéra des *Horaces*, sans grand succès; mais en 1787, l'opéra tragi-comique de *Tarare* fut une revanche brillante et un triomphe égal à celui des *Danaïdes*. Salieri eut l'insigne honneur de continuer Gluck, sans le copier, et de rester individuel et génial, tout en s'inspirant des belles facultés de son admirable modèle.

Salieri, membre correspondant de l'Institut de France, décoré de la Légion d'honneur par Louis XVIII, est resté maître de chapelle de l'empereur d'Autriche jusqu'en 1824; il est mort en 1825, le 12 mai, à l'âge de soixante-quinze ans.

Salieri aimait son art, en grand musicien amoureux du progrès; nul plus que lui ne possédait le mécanisme du drame musical, la coupe des scènes, l'art d'exposer les idées et d'y revenir. Beethoven, Meyerbeer, s'honoraient d'avoir reçu ses conseils et pendant les vingt-cinq premières années du XIXe siècle, Salieri fut l'oracle respecté, consulté de tous les maîtres, qui s'inclinaient devant son génie et son expérience.

Nous devons, dans cette esquisse rapide de l'art italien, nommer Paisiello, un des grands compositeurs de l'Italie. L'honneur de son éducation musicale revient au conservatoire de Saint-Onofrio, dirigé par Durante, qui initia à la pratique du grand style la plupart des compositeurs italiens de la fin du XVIIIe siècle. La jolie voix et l'heureuse mémoire du jeune Paisiello intéres-

Digitized by Google

sèrent le vieux maître qui, en se retirant, recommanda son jeune élève à Cotumacci, continuateur de son enseignement et de ses traditions. Paisiello passa près de dix ans comme élève ou répétiteur dans ce sanctuaire de l'art.

En 1763, au moment de quitter cette paisible retraite, Paisiello composa un petit opéra qui fut exécuté avec grand succès sur le théâtre du conservatoire. Ce début eut tant de retentissement en dehors de l'école, que le jeune maître obtint aussitôt plusieurs engagements pour composer des pièces aux saisons d'ouverture. Les succès répétés qu'obtinrent ces premiers ouvrages, improvisés avec toute la sève de la jeunesse, et une fraîcheur d'imagination incomparable, donnèrent au nom de Paisiello une popularité rapide. Le charme et l'élégance mélodique de ses inspirations musicales, la touche légère, spirituelle, originale de son style, furent appréciés et séduisirent le public italien, si impressionnable et si enthousiaste. Bologne, Parme, Venise, Modène, Turin, Milan, appelèrent à plusieurs reprises leur compositeur préféré, Paisiello, pour écrire des opéras sérieux. Rome, la ville arbitre qui consacrait ou brisait les réputations les plus universellement établies, lui fit un engagement. C'est pour les Romains que le maître écrivit *Il Marchese de Tulipan*, qui fut le succès le plus extraordinaire obtenu jusque-là au théâtre. Cette délicieuse partition, traduite dans

Digitized by Google

toutes les langues, fit à Paisiello une réputation européenne. Mentionnons encore un succès très populaire, la *Frascatana*, où la mélodie, d'une suavité exquise, s'épanche avec une abondance sans pareille. Enfin Paisiello mit le sceau à sa grande réputation, en acceptant d'écrire pour Naples, où la musique de Piccini excitait le plus grand enthousiasme, un ouvrage commandé.

Paisiello eut l'adresse de ne pas se poser en rival de Piccini, dont la réputation universelle brillait d'un éclat sans pareil; il laissa à ses œuvres le soin d'affirmer sa haute valeur. Cependant, non content de triompher par la puissance du talent, Paisiello employa souvent, à différentes époques de sa vie, la cabale et l'intrigue pour amoindrir les succès de ses émules, de ses rivaux. Guglielmi, Cimarosa, Cherubini, Rossini à ses débuts, eurent à souffrir de son caractère ombrageux, envieux, de ses conspirations anti-fraternelles.

De 1772 à 1776, plus de quinze ouvrages dramatiques, une messe de *requiem*, douze quatuors vinrent accroître la célébrité de ce maître d'une fécondité de production merveilleuse. Nous abrégeons, sans suivre année par année l'existence si mouvementée de Paisiello. Engagé par la cour de Russie en l'année 1776, il quitta Naples pour un séjour de huit années à Saint-Pétersbourg. C'est dans cette ville qu'il écrivit la

Digitized by Google

Serva padrona, Il Barbiere de Seviglia, et dix autres ouvrages dramatiques. En quittant la Russie pour rentrer en Italie, Paisiello séjourna à Varsovie et à Vienne.

Paisiello avait sensiblement modifié son style pendant son séjour en Russie, mais les Romains se montrèrent réfractaires à la transformation de sa première manière. Paisiello, froissé, se rendit à Naples, où il fut comblé de faveurs par le roi Ferdinand VI, qui le nomma son maître de chapelle. Ce fut à Naples que l'infatigable compositeur écrivit les délicieuses partitions de *Nina,* de la *Molinara*, des *Zingari*. Pendant treize années les succès et le bonheur sourirent au maître; mais la révolution, qui obligea le roi Ferdinand à quitter Naples pour la Sicile, mit Paisiello dans un grand embarras; il lui fallait suivre ses bienfaiteurs et sacrifier la fortune; l'intérêt parla plus haut que le cœur.

En 1802, sur le désir exprimé par Bonaparte, premier consul, au roi de Naples, Ferdinand, Paisiello reçut l'ordre de se rendre à Paris, où il trouva auprès du chef omnipotent l'accueil le plus symphatique. On lui confia la mission de créer une chapelle musicale. Paisiello, pendant trois années de séjour en France, y fut traité, avec grande munificence par Napoléon, dont il était le compositeur de prédilection. Ajoutons que la soumission obséquieuse du maître napolitain

Digitized by Google

savait se plier aux ordres donnés par l'irascible empereur, qui n'admettait ni la discussion, ni les réparties. Paisiello composa, pour le service de la chapelle des offices complets, des messes, des motets; il écrivit aussi un *Te Deum*, une messe solennelle et deux chœurs pour le couronnement, en 1804. En 1805 Paisiello, qui avait conscience que l'heure de sa retraite était venue, obtint de l'empereur de retourner à Naples, reprendre son service et ses attributions.

Les révolutions et les changements de dynastie qui se succédèrent vers la fin de l'empire français dans le royaume d'Italie, eurent sur Paisiello une influence funeste. Dans son désir de sauvegarder les places officielles, l'illustre musicien se montra tour à tour serviteur obséquieux des princes et de la révolution. Honoré et pensionné par les uns, il fut repoussé comme oublieux et ingrat par les autres, aussi la vieillesse de ce maître, que la fortune avait comblé de ses faveurs, fut très douloureusement éprouvée par l'adversité.

Paisiello est mort en juin 1815. Sa production musicale est immense; elle comprend plus de deux cents numéros d'œuvres importantes. Ce compositeur est incontestablement un des grands artistes de l'Italie. Ses inspirations mélodiques, expressives et pleines de charmes, ont l'habileté de mise en œuvre que possèdent les maîtres. Parmi les cent opéras sérieux et

Digitized by Google

bouffes composés par Paisiello, l'histoire de la musique dramatique doit mentionner des modèles de perfection : *Nina, la Serva padrona, la Molinara, le Barbier de Séville, l'Olympiade*, le *Roi Théodore;* nous traduisons à la française les titres italiens. Le catalogue de musique d'église, de concerts, oratorios, *Te Deum,* est considérable, et prouve encore la fécondité merveilleuse de ce producteur de génie : esprit souple, insinuant, porté à l'intrigue. Paisiello est mort plein de gloire, mais peu regretté, n'ayant plus d'amis.

Plusieurs grands Italiens ont, vers la fin du XVIIIe siècle et dans le premier quart du XIXe, précédé Rossini dans son évolution vers le style *franco-italien.* Nommons parmi eux, Spontini, Paër et Cherubini, ce maître au style si correct et si pur, ce dernier grand classique, que le vieil Haydn saluait, malgré son jeune âge, comme le *styliste le plus parfait,* le modèle par excellence dans l'art d'écrire.

Mes souvenirs d'enfance me montrent encore ces trois illustres musiciens, membres du comité des études au Conservatoire : Cherubini, au fin profil, véritable camée grec; Paër, à la physionomie spirituelle et railleuse, dont l'embonpoint prononcé contrastait avec la maigreur ascétique de Cherubini; enfin Spontini, au maintien rigide, froid, aux traits distingués, dont la réserve digne, mais étudiée, était si dissemblable

Digitized by Google

de la verve tout italienne de Paër. Voici quelques notes biographiques sur ces trois maîtres, dont deux peuvent être considérés comme nationalisés français par leurs œuvres dramatiques.

Spontini reçut les premiers enseignements de la musique à Rome, et au Conservatoire de Naples. A l'âge de dix-sept ans, en 1793, il fit ses débuts de compositeur par un petit opéra dont le titre a séduit plus tard A. Adam, les *Pantins de Violette*, adorable petit acte bouffe. De 1795 à 1802, Spontini a fait exécuter à Naples, Rome, Venise, Parme, Palerme, quinze opéras sérieux ou bouffes, qui donnèrent au jeune maître, en même temps que la célébrité, la souplesse de style particulière aux compositeurs italiens. En 1803, Spontini vint à Paris; ses débuts y furent assez pénibles, car plusieurs ouvrages représentés au théâtre italien et à Feydeau (opéra comique) n'obtinrent aucun succès. Les critiques acerbes dirigées contre sa musique ne découragèrent pas Spontini, qui eut l'heureuse fortune d'être nommé directeur de la musique de l'impératrice Joséphine, et de s'allier par son mariage à la famille du célèbre facteur S. Erard, enfin de devenir le collaborateur du librettiste de Jouy. En 1806, cet écrivain confia à Spontini le poème de la *Vestale*, que Méhul et Chérubini n'avaient pas cru devoir accepter; sur l'ordre formel du gouvernement, l'administration de

Digitized by Google

l'Opéra admit l'œuvre de Spontini et en commença les études préliminaires. Pendant près d'un an, des répétitions incessantes permirent à Spontini de modifier, changer, refaire les morceaux qui ne répondaient pas à l'effet voulu; il m'a même été affirmé, mais est-ce bien authentique? que Cherubini avait fait de nombreuses retourches à la partition. Enfin les efforts d'énergie, de volonté, le travail incessant de Spontini, furent couronnés de succès: la *Vestale*, représentée le 15 décembre 1807 à l'Opéra, fut un triomphe éclatant pour le compositeur, et classé de prime abord, malgré quelques inexpériences, comme un chef-d'œuvre de l'art dramatique. La partition de la *Vestale*, tragédie lyrique modelée sur l'antique, a des qualités de premier ordre: l'action scénique, sobrement exposée par le poète, a été comprise et traduite par le musicien avec une ampleur de style, une noblesse d'expression qu'animent des élans passionnés et des éclairs d'inspiration qui touchent au génie. *Fernand Cortez*, drame lyrique qui succéda au succès retentissant de la *Vestale*, est une œuvre moins parfaite, moins étudiée dans tous les détails, mais cette partition renferme des airs et des duos admirables, d'un sentiment exquis, des pages saisissantes et grandioses, comme la scène de la révolte, dont Meyerbeer s'est bien certainement souvenu dans le *Prophète*.

En 1819, le maître, confiant dans un troisième

Digitized by Google

triomphe, donna *Olympie*, grand opéra en trois actes, qui malgré de belles pages fut un insuccès. Enfin en 1820, Spontini accepta la position de maître de chapelle et de surintendant des théâtres, offerts par le roi de *Prusse*. Malheureusement ce poste honorable devint le calvaire du grand artiste. Ses ouvrages, composés ou modifiés, n'avaient plus le grand souffle de l'inspiration, et la critique, malveillante jusqu'à la calomnie, attrista le séjour en Prusse de Spontini, lui faisant souvent regretter l'hospitalité française. Spontini fut nommé membre de l'Académie des beaux arts à l'Institut, en remplacement de Paër. Présenté au pape dans un voyage fait à Rome, il fut créé comte de Saint-Andréa et décoré de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand.

Spontini peut à bon droit être réclamé comme une de nos gloires nationales; ses deux chefs d'œuvres, la *Vestale* et *Fernand Cortez*, appartiennent au style français, au même titre que les œuvres de Gluck. Paër, comme Spontini, est une des gloires de l'école musicale italienne au XIXe siècle. Ses dispositions musicales, son intelligence vive et souple, lui rendirent faciles et rapides les connaissances spéciales pour lesquelles il avait des aptitudes toutes particulières. Son imagination exubérante, et sa précoce passion de compositeur, lui firent, dès l'âge de seize ans, renoncer aux études

Digitized by Google

scolastiques pour suivre la carrière de compositeur dramatique; deux opéras bouffes, *la Locanda de vagabondi, Prétendente Burlati,* affirmèrent la verve comique, le sentiment juste et vrai de l'expression, enfin des idées mélodiques charmantes, qui attirèrent l'attention des dilettanti et des directeurs de théâtre sur ce maestrino à peine âgé de dix-sept ans.

Vingt opéras sérieux et bouffes succédèrent en moins de dix ans aux deux premiers ouvrages du jeune maître, dont le nom fut acclamé à Naples, à Venise, à Palerme, à Florence, à Bologne, à Rome, à Milan. On aimait à reconnaître dans ces œuvres vibrantes d'aspirations juvéniles, un mélodiste plein de sève, et variant admirablement son style suivant les sujets traités. Dans sa première manière, Paër s'est beaucoup inspiré pour la coupe des airs, et pour les procédés scéniques, des exemples donnés par Paisiello et Cimarosa. Mais plus tard, sous l'influence de la lecture de Mozart, il est devenu plus chaud coloriste dans ses harmonies, et a donné plus d'ampleur, plus de développement à ses idées. Voici les titres de quelques-uns des opéras représentés en Italie: *Ero et Léandre*, *Circé,* l'*Intrigo amorosa, Il nuovo Figaro*, *Ora fa tutta, Tamerlano*, *Griselda,* l'une de ses meilleures partitions, *Camilla, Sargine*, et vingt autres qui ont eû leurs heures de succès et fait reten-

Digitized by Google

tir le nom de Paër dans toute l'Europe. Mandé à Vienne et à Dresde, où la musique italienne comptait toujours, malgré le génie musical allemand, d'enthousiastes amateurs, le compositeur parmesan écrivit de nombreuses cantates, plusieurs oratorios, et aussi de petits opéras bouffes, genre dans lequel sa verve comique s'épanouissait à l'aise. A la mort de Naumann, Paër fut nommé *maître* de chapelle et directeur de la musique du roi de Saxe. C'est dans cette haute et très honorable situation, que Napoléon Ier, en 1806, connut Paër et voulut l'attacher à sa cour.

Appelé à diriger la musique de l'empereur, Paër quitta Dresde pour résider à Paris, où les plus splendides avantages lui furent réservés. Homme de plaisir, courtisan assidu, Paër perdit sa passion d'écrire pour le théâtre, se contentant d'accompagner ou de chanter dans les concerts de la cour. Paër, écrivit en 1811, dans un voyage fait à Parme, *Agnese*, délicieuse partition justement réputée son chef-d'œuvre, puis, en 1823, *le Maître de chapelle*, seul ouvrage français de Paër. Ce dernier ouvrage reste encore un type modèle de l'ancien opéra comique, et donne bien la note juste et très caractéristique du talent fin et souple de Paër.

Chanteur d'un goût parfait et possédant toutes les traditions de l'art vocal, Paër était le professeur le plus accompli qu'on pût désirer, et ses

Digitized by Google

conseils étaient très recherchés. Il aimait beaucoup le monde, les soirées, les réceptions, et s'y dépensait en traits d'esprit, en pointes acérées; il prenait aussi grand plaisir à accompagner les chanteurs célèbres, les virtuoses en renom, heureux et fiers d'avoir pour les guider, les soutenir, les animer, l'auteur de l'*Agnese*, du *Maître de chapelle*, et de *Griselda*. Peu soucieux de sa gloire de compositeur, et n'ayant plus le désir de produire, Paër fut à plusieurs reprises directeur de la musique au théâtre italien avec Mme Calalani, adjoint à Rossini, puis directeur spéciale de la musique, lorsque la maison du Roi prit la direction des théâtres lyriques à sa charge.

Paër fut choisi par le duc d'Orléans comme directeur de sa musique, et en 1830 ce prince, devenu roi des Français, le nomma directeur de sa chapelle. Paër succéda à Catel comme membre de l'Institut section des beaux arts. Il est mort en mai 1839, à l'âge de 68 ans. Ce musicien célèbre n'a pas donné à l'art musical tout l'éclat que l'on pouvait attendre de sa riche et belle organisation. Courtisan de la fortune et du pouvoir, tempérament souple et obséquieux avec les puissants, il dépensait en petites intrigues le temps précieux qu'il eût pu employer à écrire des œuvres belles et durables. Fétis, qui a consacré à Paër une étude très complète dans sa biographie universelle des artistes, rend justice au grand mérite du musicien, mais

Digitized by Google

traite assez durement le caractère de l'homme.

Cherubini (Marie-Louis-Charles-Zénobie-Salvador), le plus illustre des grands classiques italiens, naquit à Florence en septembre 1760. Il affirma des dispositions si heureuses et des aptitudes spéciales tellement extraordinaires que, dès l'âge de neuf ans, son père lui fit commencer l'étude de l'harmonie et successivement celle du contrepoint, de la composition et du chant. La précoce intelligence du charmant enfant, guidée et développée par les leçons de maîtres dévoués, le mit à même de composer, à l'âge de treize ans, une messe solennelle, suivie de deux autres à quatre voix et orchestre, auxquelles vinrent progressivement s'ajouter des œuvres non moins importantes ; un *Miserere*, un *Te Deum*, un motet, un *Dixit*, un oratorio, deux intermèdes pour des théâtres de société, une grande cantate et de petits opéras. Ce jeune et ardent producteur avait à peine atteint ses dix-sept ans, que déjà sa réputation s'était affirmée à l'église et au théâtre. Amoureux passionné de la science, le maestrino, loin de se laisser éblouir par ses premiers succès, n'eut qu'un désir, qu'une ambition : mieux connaître les maîtres, posséder tous leurs secrets, et il se rendit à Bologne pour étudier, sous la direction de Sarti, le style de Palestrina, de Victoria, etc. etc., des maîtres contrepointistes des XVIe et XVIIe siècles. Mais ces fortes et vivifiantes

Digitized by Google

études rétrospectives n'empêchaient pas cet ardent disciple du grand style religieux d'entretenir son imagination par des compositions théâtrales, qui lui étaient souvent demandées par Sarti pour ses propres ouvrages; en octobre 1780, à l'âge de vingt ans, Cherubini fit exécuter son premier grand opéra, *Quinto Fabio*. Les années qui suivirent ce début sérieux dans la carrière dramatique, furent pour Chérubini une période féconde de production. Florence, Rome, Livourne, Venise, Mantoue, eurent successivement les prémisses d'opéras spécialement écrits pour leurs théâtres. Entre temps ce maître infatigable, dont l'inspiration savait à son gré changer de forme et de style, écrivait des airs, des duos, des mélodies pour voix seules, pour complaire aux artistes chanteurs, ses amis et interprètes. En 1783 la réputation de Cherubini non seulement était universelle en Italie, mais rayonnait dans l'Europe musicale. Appelé à Londres par un engagement, Cherubini y composa plusieurs morceaux intercalés dans un *Demetrio*, ouvrage fait en collaboration avec plusieurs compositeurs, puis deux partitions italiennes pour le théâtre du roi, *la Fenta principessa* et *Guilio Sabino*. Le premier de ces ouvrages obtint grand succès, et le second, mal exécuté, massacré par ses interprètes, tomba lourdement. L'artiste, blessé par ce manque de respect et de conscience, quitta Londres pour venir à Paris en

Digitized by Google

juillet 1786. Paris, cette ville maudite, comme capricieuse, fantasque, légère, injuste, oublieuse, inconsciente dans ses jugement, est depuis bien des siècles le centre lumineux, la terre promise vers laquelle tous les grands artistes du monde viennent faire consacrer leur renommée. Cherubini avait sans doute le désir et la volonté d'y faire un séjour de quelques années, et c'est son existence entière qu'il nous a vouée.

Cette première apparition faite à Paris ne fut pourtant que de courte durée, Cherubini étant appelé à Turin pour diriger l'exécution de son *Iphigenie*, qui obtint un très grand succès, et fut joué sur les principaux théâtres d'Italie. Mais le maître ne se reposa pas sur ce nouveau triomphe, il avait hâte de revenir à Paris et dit adieu à sa patrie pour n'y retourner qu'une fois, croyons-nous.

C'est le 2 décembre 1788 que le maître florentin fit exécuter à l'opéra *Démophon*, tragédie lyrique de Marmontel, qui avait confié primitivement ce livret à Vogel. La partition de Cherubini n'obtint pas le succès espéré ; le public se montra froid, et cette première épreuve sans être un insuccès, ne put faire apprécier la grande valeur, le style original de Cherubini.

Fétis, dont l'admiration pour Cherubini ne saurait être mise en doute, se montre juge assez sévère dans son appréciation de la partition de *Démophon*, qu'il estime être un ouvrage peu

Digitized by Google

mélodique, monotone, n'ayant aucune des qualités distinctives du célèbre maître italien. Il attribue la faiblesse de cette œuvre à la nature peu dramatique du sujet traité, aux vers médiocres et mal cadencés de Marmontel, enfin à l'inexpérience de la langue française chez le compositeur. Toutes ces causes réunies auraient brisé l'inspiration du musicien qui, préoccupé de la diction, s'est trouvé constamment entravé dans ses élans mélodiques et n'a produit qu'une œuvre imparfaite. A *Démophon*, accueilli très froidement, succédèrent *Lodoïska, Élysa* ou le *Mont Saint-Bernard, Médée*, ouvrages de grand style, renfermant des beautés de premier ordre, des finales et des ensembles splendides, malheureusement écrits sur des livrets insignifiants, dénués d'intérêt, manquant d'action dramatique.

En venant respirer notre atmosphère, vivre de notre vie, s'imprégner de nos idées, de notre esprit, le maître florentin devint français par le cœur et par les sentiments les plus délicats. Cherubini aimait la France, sa patrie d'adoption, avec la passion sincère de sa loyale nature ; sa vive affection et son attachement se sont affirmés mille fois dans sa longue et glorieuse carrière.

Napoléon Ier, que ses admirateurs passionnés affirment avoir été un génie universel, affectait un goût prononcé pour la musique de Paisiello. Lesueur était aussi tenu par lui en haute estime,

Digitized by Google

mais il avait une répulsion marquée pour Cherubini. La franchise puritaine et l'esprit de répartie de ce musicien de génie, blessaient le premier consul, ayant déjà les violences impériales, et n'admettant pas qu'on discutât ses préférences. Cherubini avait parfaitement conscience du sentiment d'antipathie qui animait ce chef omnipotent de l'État, et il n'espérait nullement avoir raison de ce mauvais vouloir persistant. Il fit représenter avec un succès d'estime un très bel ouvrage, *Anacréon*, que la nullité du poème fit abandonner après quelques représentations. Cherubini ne trouvant pas chez les puissants du jour une compensation à ses mécomptes d'artiste, accepta un engagement à Vienne, pour écrire des opéras nouveaux et aussi pour diriger la mise en scène d'opéras déjà représentés. En 1803, l'illustre maître s'éloigna de Paris pour trouver à Vienne une situation plus en harmonie avec son mérite, et assurer à sa famille un bien-être qui lui tenait fort au cœur.

Cherubini revint à Paris au printemps de 1806, et cédant aux sollicitations d'amis dévoués qui désiraient vaincre les préventions de l'empereur, il écrivit un opéra italien pour le théâtre des Tuileries. Cet ouvrage, où les inspirations les plus heureuses abondaient, fut admirablement chanté par Crescentini. La partition fut très appréciée. Le mouvement de surprise passé, Napoléon revint à ses sentiments injustes. Le

Digitized by Google

glorieux musicien eut alors la pensée de retourner à sa vocation première, à ses premières manifestation smusicales, et écrivit, vers 1809, une messe au château de Chimay.

L'illustre Auber, en évoquant ses souvenirs de jeunesse, m'a plusieurs fois parlé de l'éclosion de ce chef-d'œuvre, alors que, disciple respectueux et soumis de Cherubini, il était appelé à tenir l'orgue. L'œuvre fut exécutée à Paris, chez le prince de Chimay, et tous les compositeurs présents s'inclinèrent devant cette création géniale, ou Cherubini, par la noblesse et la pureté du style, par son art consommé dans le genre dialogué et figuré, par la belle ordonnance des voix, par le sentiment expressif et l'intérêt de l'orchestre, avait su se placer hors pair parmi les compositeurs religieux. Pour bien se rendre compte de la force de production et de la souplesse de style de ce grand artiste, qu'Haydn et Beethoven proclamaient le plus grand compositeur de l'époque, après l'audition de sa partition de *Lodoïska* à Vienne, il faut lire la belle et intéressante biographie de Cherubini, publiée dans le *Ménestrel* par Arthur Pougin. Ce travail consciencieux, fait sur documents authentiques communiqués par la famille et aussi d'après les notes recueillies par l'ancien secrétaire général du Conservatoire de musique, notre ami regretté, Alf. de Beauchène, contient des détails du plus vif intérêt sur la vie intime

Digitized by Google

et aussi sur les tra vaux multiples de ce maître illustre, dont l'esprit droit et les nobles sentiments étaient bien à l'unisson de la riche nature artistique.

En 1813, Cherubini fit représenter trois actes : les *Abencérages*. Cet ouvrage de haut style contient de grandes beautés, mais l'émotion, l'action scénique font défaut.

La Restauration mit fin à la proscription inique qui avait pesé si longtemps sur Cherubini en le plaçant à la tête du Conservatoire; Cherubini donna l'exemple à tous par son activité, sa ferme direction, sa droiture inflexible. En même temps le compositeur ne cessait pas de produire. La messe du *Requiem,* spécialement écrite pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI, et la messe du sacre de Charles X, sont des chefs-d'œuvre, qui resteront comme d'impérissables modèles du grand art musical religieux. Les mélodies les plus suaves, les accents les plus pathétiques s'allient aux combinaisons les plus savantes, aux effets les plus saisissants, les plus grandioses, pourfaire de ses œuvres géniales de véritables monuments types de perfection idéale. A l'âge de soixante-treize ans, en 1833, Cherubini fit représenter à l'opéra sa partition d'*Ali-Baba*, en collaboration avec Scribe. Cet ouvrage considérable n'avait rien de sénile, et l'inspiration ne trahissait jamais la fatigue. Il nous souvient encore de

Digitized by Google

l'effet produit, et de l'admiration respectueuse de tous pour cette manifestation victorieuse d'un compositeur septuagénaire.

Cherubini est mort le 15 mars 1842. Nature stoïque, caractère antique, ce maître, redouté pour sa brusque franchise, avait un cœur affectueux et tendre, et il a été sincèrement pleuré par ses disciples, Zimmermann, Leborne, Batton, Kuuń, Auber, Halévy.

Les reproches justement adressés par la critique sérieuse au style dramatique italien, portent en principe sur l'abandon de la vérité expressive sacrifiée trop souvent aux effets de virtuosité, sur le peu de souci des mouvements scéniques, sur le manque de variété dans les moyens employés, sur le fréquent abus des formules, sur la monotonie invariable dans la coupe des airs, duos, trios, sur l'emploi fréquent de phrases identiques pour exposer des sentiments opposés, enfin sur l'abus des fioritures, des broderies, des traits de bravoure. Rossini, le génie musical le plus puissant du XIXe siècle, n'a pas échappé, au début de sa glorieuse carrière, à ces tendances très accusées.

Les maîtres qui lui ont succédé, sans avoir sa puissance créatrice et ses merveilleuses facultés d'assimilation, ont eu moins recours aux effets d'ornementation. Bellini, Donizetti et tout particulièrement Verdi, ont abandonné les errements de Cimarosa et de Paisiello, Paer, etc. etc.

Digitized by Google

L'inspiration musicale peut être belle sans sacrifier à l'ornementation, et la virtuosité ne doit jamais remplacer l'expression. Cette vérité si admirablement traduite par Gluck dans ces ouvrages, d'*Armide*, d'*Orphée*, d'*Alceste*, des deux *Iphigénie*, était la réaction nécessaire déjà soutenue, avec des alternatives différentes, par Rameau. Mais l'austère génie de Gluck eut pendant cinquante ans la gloire de faire prévaloir dans les tragédies lyriques, la vérité expressive et déclamatoire, l'accent juste de la parole, les mouvements scéniques sur la virtuosité italienne, déjà francisée par le grand Piccini, qui, lui aussi, sut plier l'italianisme au génie de la langue française, comme devaient plus tard le faire Chérubini, Spontini et l'immortel auteur de *Guillaume-Tell*, Rossini. Ce grand maître dont l'âme était généreuse et grande, sous des apparences de scepticisme, m'a dit bien souvent combien était vivace et profonde son admiration pour Gluck, Mozart et Beethoven; Rossini, à ses débuts, étudiait, analysait, apprenait par cœur les quatuors de Haydn, et l'œuvre de Mozart était son évangile musical. C'est en partie à cet éclectisme qu'il a dû son immense supériorité sur les compositeurs ses contemporains, qui presque tous, j'en excepte Cherubini, Spontini et Salieri, croyaient devoir ignorer les ouvrages des maîtres allemands et français, et n'avaient qu'une admiration restreinte pour le

Digitized by Google

divin Mozart, ce grand génie moitié allemand, moitié italien. L'immortel auteur de *Guillaume-Tell*, a voulu, lui, devenir français en écrivant son chef-d'œuvre dramatique, et c'est pour notre art national un titre de gloire, que d'inscrire à notre avoir cette œuvre marquée du sceau du génie rossinien, mais toute inspirée du grand style français.

Les chefs-d'œuvre lyriques de Mozart : la *Clémence de Titus*, *Idoménée*, les *Noces*, la *Flûte enchantée*, *Don Juan*, d'un style vocal si pur, aux contours mélodiques si adorables, écrits sur des livrets appartenants à l'idiome italien, n'ont été appréciés en Italie que bien des années après leurs grands succès en Allemagne. Et pourtant, ces admirables partitions, œuvres d'un génie éclectique, nous paraissent réaliser de la façon la plus idéale la fusion des deux styles allemand et italien. Mais à cette époque, l'Italie en était encore à l'admiration enthousiaste et toute exclusive de ses maîtres de prédilection : Piccini, Cimarosa, Paisiello. Quelques années plus tard se levait à l'horizon un astre musical, dont l'immense rayonnement devait éclipser toutes les illustrations qui l'avaient précédé.

Le XVIIIe siècle a été exceptionnellement glorieux pour l'art musical italien, car on peut relever, pendant cette période et au début du XIXe siècle, les noms immortels de maîtres qui

Digitized by Google

signalent et marquent, commedes points lumineux, la marche progressive de l'art dramatique et de l'art religieux. A Leo, Durante, Porpora, A. Scarlatti, succédèrent Logroscino, Piccini, Cimarosa, Pergolèse, Sachini, Guglielmi, Paisiello, Salieri, Jomelli, Sarti, Spontini, Paer, Cherubini. Ce grand puriste qu'Haydn et Beethoven saluaient avec une respecteuse admiration, enfin l'incarnation la plus merveilleuse du génie musical : Rossini, l'auteur du *Barbiere*, de *Moze*, d'*Otello*, de la *Gazza Ladra*, du *Siège de Corinthe*, de *Sémiramide*, du *Comte Ory*, de *Guillaume Tell*, immortels chefs-d'œuvre dans tous les styles. Dans ses premières partitions, Rossini a modulé ses inspirations sans changer le cadre, sans innover sur la forme de ces devanciers, mais en ajoutant sa verve étincelante, sa jeunesse, son brio naturel. A partir du *Barbiere*, l'opéra bouffe devient la comédie musicale. Le livret de Beaumarchais a inspiré à *Rossini* un chef-d'œuvre de musique italienne doublée de l'esprit français. Cimarosa, dans *il Matrimonio segreto*, avait déjà modifié le genre bouffe en comédie mi-comique et sentimentale. Plus tard, Donizetti nous a donné un troisième chef-d'œuvre du genre, dans *don Pasquale*, délicieuse création du grand chanteur Lablache.

Devenu notre hôte, le génie musical de *Rossini* s'est sensiblement modifié. L'inspiration est plus puissante; la mélodie, débarrassée

Digitized by Google

d'ornements parasites, a plus d'élan; les récitatifs admirablement prosodiés sont aussi expressifs que ceux de Gluck et sont plus chantants; l'orchestre, animé, coloré et brillant, prend part active à l'action scénique; enfin les chœurs et les ensembles, riches d'effets grandioses, offrent les plus parfaits modèles d'accents et de sonorité. Quelles ravissantes pages de symphonie descriptive, de peinture musicale, quelle sublime poésie dans ces inspirations chaleureuses et ardentes de *Guillaume Tell!* quel charme exquis, quelle finesse d'intentions scéniques, quelle adorable musique que ce délicieux chef-d'œuvre du *Comte Ory!*

L'influence immense de l'œuvre musicale de Rossini en Italie, en France et dans toute l'Europe, ne peut être mise en doute; mais, par un caprice inexplicable de la fortune, ce puissant génie, qui fut pendant vingt ans l'idole de ses compatriotes, a vu de son vivant, alors que son nom rayonnait du plus vif éclat et que ses ouvrages excitaient parmi nous l'enthousiasme et l'admiration, les Italiens reporter sur d'autres maîtres, imitateurs de son style, de ses procédés scéniques et de ses effets de sonorité, les éloges, les sympathies, l'engouement fanatique voués dans le principe au maître par excellence, au dieu de la musique, à Jupiter Rossini, comme le désignait Meyerbeer. Du milieu de la foule des petits maîtres italiens du XIXe

Digitized by Google

siècle, trois noms illustres forment un groupe à part : Mercadante, Donizetti, Bellini. L'œuvre de Mercadante est considérable, sa valeur s'est affirmée dans plus de nombreux ouvrages sérieux ou bouffes, et dans des compositions religieuses d'un sentiment élevé, d'une correction parfaite; le catalogue des œuvres de Mercadante, relevé par Arthur Pougin, est une preuve de la puissance créatrice de ce maître. Mais cette rapidité d'exécution a malheureusement nui à l'originalité, à la maestria que l'on était en droit d'espérer d'une organisation musicale aussi richement douée et formée aux grandes traditions. Mercadante avait un culte pour Rossini et rendait pleine justice à la haute valeur de ses émules heureux en célébrité : Donizetti et Bellini. Voici les titres de ses principales partitions, dont le chiffre s'élève à cinquante-huit; citons parmi les succès durables : *Elisa e Claudio*, *Gabriella di vergy*, *i Briganti*, *il Giuramento*, *il Bravo*, *le Due illustri rivali*, etc. etc. Les compositions religieuses, messes, cantates, hymnes, *De Profundis*, *Magnificat*, donnent aussi un ensemble considérable et du plus vif intérêt comme variété de style. Mercadante a aussi composé de nombreuses œuvres instrumentales, trios, quatuors, marches, symphonies caractéristiques, concertos, etc. etc.

Les biographies de Donizetti Gaetano relatent cette particularité, c'est que le père du

Digitized by Google

futur *maestro* destinait son fils à une carrière autre que celle de compositeur, et que le jeune Donizetti lui-même manifestait un vif désir d'être architecte, avait un goût prononcé pour l'étude du dessin. Admis au collège musical de Bergame, le jeune Gaetano y apprit les éléments de l'art vocal et prit aussi des leçons de piano et d'accompagnement. Mayr, le directeur de cet établissement, lui enseigna l'harmonie, mais souvent obligé de s'absenter et désirant éviter à son élève affectionné de préjudiciables interruptions dans ses études, il le recommanda à Mattei, le directeur du conservatoire de Bologne. Un travail assidu aidant les dispositions natives, l'éducation musicale de Donizetti, habilement et sérieusement dirigée par des maîtres savants et dévoués, la vocation musicale, de latente qu'elle était dans le principe, devint une véritable passion, et la jeune imagination du maestrino put s'exercer et se développer journellement dans les meilleures conditions, sous les yeux de maîtres expérimentés, dont les conseils excellents stimulaient et guidaient l'expansion.

En 1818 et 1819, Donizetti put faire exécuter à Venise deux ouvrages de début, des opéras sérieux et bouffes succédèrent rapidement.

On aimait à reconnaître dans ces œuvres improvisées, exubérantes de jeunesse et de sève, des inspirations pleines de charme et de pas-

Digitized by Google

sion. Mais cette rapidité excessive dans le travail, cette facilité prodigieuse, ont toute la vie porté préjudice aux succès durables des œuvres dramatiques de Donizetti. Voué à l'inspiration spontanée, ce maître n'a pas été assez sévère pour lui-même. Il ne cherchait pas à trouver des effets imprévus, les harmonies correctes et naturelles lui paraissaient suffisantes, il ne s'ingéniait pas à innover, soit par le tour plus original donné aux idées, soit par les moyens accessoires employés à les faire valoir.

Comme puissance de production et habileté de facture, nous établissons une très grande différence entre le sentimental compositeur Bellini et le brillant improvisateur Donizetti. L'auteur d'*Anna Bolena*, de *Lucrezia Borgia*, de *Marino Faliero*, de *Belizario*, de *Maria di Rohan*, de la *Favorite*, de *Dom Sébastien*, de la *Fille du Régiment*, des *Martyrs*, de *l'Elizire d'Amore*, de *Dom Pasquale*, et de cinquante autres partitions, est un maître génial par l'inspiration et la fécondité merveilleuse de son imagination. En vingt-six ans, de 1818 à 1844, terme de sa carrière productive, ce maître a composé soixante-quatre opéras sérieux ou bouffes et un nombre tout aussi considérable d'œuvres religieuses, messes, cantates, psaumes, motets, etc., etc. On peut avec raison reprocher à Donizetti des négligences, son manque de sévérité pour le choix des idées, son absence d'ingéniosité

Digitized by Google

dans les harmonies et les rhythmes, enfin sa rapidité excessive dans le travail abandonné aux caprices de l'inspiration heureuse ou banale; il n'en reste pas moins, tout en faisant large part aux défauts de nature, un des maîtres dont l'Italie a le droit de s'enorgueillir. A côté de quelques défaillances, quelle richesse mélodique, quelle abondance de motifs, d'idées heureuses, quelle sève d'inspiration! Ne fallait-il pas être doué de génie pour écrire en treize jours ce petit chef-d'œuvre bouffe, *Dom Pasquale?* Mais cette verve étincelante et toute d'inspiration, trahissait quelquefois le maître qui jamais ne modifiait ses pensées musicales de premier jet; alors que de légères retouches, d'ingénieuses rectifications, pouvaient facilement lui donner un tour plus distingué, plus original.

Donizetti est avec Mercadante et Bellini, un des rares compositeurs qui aient conservé à leurs œuvres dramatiques et religieuses le style qui particularise les dernières grandes écoles vocales de l'Italie, dont la tradition semble s'être perdue. Homme distingué, instruit, de relation très aimable, exempt des petites jalousies qui attristent la vie militante des compositeurs, Donizetti, atteint d'une maladie cérébrale que les soins les plus dévoués unis à la science des spécialistes ne purent vaincre, malgré quelques lueurs d'espoir, quitta Paris accompagné de quelques amis dévoués pour mourir à Bergame, sa ville

Digitized by Google

natale, dans les premiers jours d'avril 1848. Donizetti avait cinquante ans et laissait un nom célèbre, une trace lumineuse dans l'art dramatique du XIXe siècle.

L'éducation spéciale du compositeur Bellini n'avait pas été comme celle de Donizetti, confiée à des maîtres habiles, logiquement guidée et progressive ; les études d'harmonie et de contrepoint furent relativement faibles, et l'on doit tout naturellement à ce manque d'acquit et d'expérience la médiocre facture de ses premières œuvres dramatiques, le peu d'intérêt de son orchestration incolore et monotone. Mais Bellini a de prime abord compensé ce manque de savoir par la lecture et l'analyse des maîtres, et aussi par un travail patient et une répulsion native pour le banal. Compositeur d'instinct, ayant le sentiment juste de l'expression, ses idées mélodiques d'un contour distingué, accuse une note personnelle, originale, et il a plusieurs fois triomphé de son émule en succès, Donizetti, dont la supériorité comme musicien est incontestable. Patient, opiniâtre, Bellini composa pendant plusieurs années de nombreuses pièces instrumentales, des cantates et des messes, qui lui firent acquérir l'habitude de bien, disposer les voix. Mais ce travail, accompli sans les conseils judicieux de maîtres expérimentés, ne donna pas tous les résultats que pouvait espérer le jeune maître. En 1824 Bellini fit représenter son premier ouvrage, *Adesson* et

Digitized by Google

Salvina, et en 1826, au théâtre Saint-Charles, son deuxième opéra *Bianca et Fernando*.

Les idées musicales expressives, distinguées, élégantes de ces deux premiers ouvrages, fixèrent de suite l'attention des dilettantes et des directeurs de théâtre. Bellini obtint un engagement à la Scala de Milan, et écrivit pour *Rubini*, en 1827, *Il Pirato;* compositeur plein de tact et d'esprit, Bellini, sans abandonner les traditions vocales de l'art italien, sut être original, personnel, évita de copier et d'imiter le style et les formules rossiniennes. ainsi que le faisaient Mercadante, Paccini, Caraffa, Donizetti ; ce jeune maestro. se rapprochant en ce sens de la musique française, écrivit des mélodies expressives, évita l'abus de fioritures. Au succès *del Pirato,* succéda celui plus retentissant de *la Straniera;* puis *Capuletti e Montechi*, la *Sommanbula,* chantée par la Sontag, et la *Norma* par la Malibran, portèrent l'enthousiasme jusqu'au fanatisme. Lorsqu'il vint à Paris en se rendant à Londres diriger un de ses ouvrages, Bellini put étudier les tendances musicales et le goût parisien. En nous revenant, en 1834, pour faire exécuter *I Puritani,* le compositeur, très conscient des exigences de facture et des effets scéniques qui s'imposaient à lui, avait pu donner plus de développement et d'ampleur à ses idées musicales, et son orchestration était plus colorée. Sa partition, chantée par d'admi-

Digitized by Google

rables interprètes, fut un triomphe nouveau et la preuve d'un immense progrès dans le style de Bellini. Ce jeune et sympathiquec ompositeur, dont les qualités étaient vraiment attachantes, a été vivement critiqué, classé parmi les petits maîtres, tel n'est pas notre sentiment; si la faveur et l'engouement des amateurs a confondu dans leur enthousiasme le compositeur gracieux, aimable et ses merveilleux interprètes, il est juste d'ajouter que le maître sicilien a eu le mérite de se créer un style personnel, à l'heure où rayonnait dans tout son éclat l'astre rossinien.

On a parfois comparé Bellini à Chopin: cette assimilation nous semble excessive. Bellini est mort à trente-deux ans, près Paris, le 24 septembre 1835, laissant d'universels regrets, car, aimable et bienveillant, il avait su conquérir par l'aménité de son caractère et ses qualités distinguées la sympathie de tous, et se faire des amis dévoués. Donizetti savait mieux et possédait une habileté de mise en œuvre, une richesse d'imagination et une facilité d'exécution qui ont manqué à Bellini, dont la production était lente, très rarement de premier jet. Mais Bellini s'étudiait à mieux faire, et chaque nouvelle partition affirmait un progrès. *Béatrice di Tenda*, *Montechi e Capuletti*, *Il Pirato*, *la Straniera la Somnanbula*, *la Norma*, *I Puritani*, marquent brillamment les étapes glorieuses de cette belle mais trop

Digitized by Google

courte carrière musicale. Il est impossible de méconnaître l'individualité très accusée de Bellini dans les partitions que je viens de nommer ; toutes renferment des mélodies d'une suavité exquise, des pages d'une réelle beauté, et si l'inspiration manque de grands élans, de puissance dramatique, si le tempérament du compositeur ne possède pas l'accent passionnel, il a l'émotion tendre. le charme persuasif, l'expression vraie: il est sincère.

L'école moderne italienne. qui a brillé d'un si vif éclat pendant plus de deux siècles, s'est depuis trente ans incarnée dans la puissante et énergique individualité de Verdi.

Ce maître, longtemps discuté par la critique, est bien actuellement le représentant le plus illustre du style musical italien. Verdi n'est pas le continuateur de Rossini, il est novateur, et son œuvre porte bien l'empreinte de son tempérament ardent et passionné; les inspirations chaleureuses et dramatiques, les effets scéniques si bien pensés, si admirablement traduits donnent à Verdi une immense supériorité sur les maîtres italiens du jour. Admirateur très sincère des qualités géniales de Verdi, nous devons pourtant faire quelques restrictions, certaines réserves; ce maître, admirable dans ses élans dramatiques, est souvent inégal dans son style. Ces partitions, rapidement écrites et presque improvisées, n'ont pas toujours la correction

Digitized by Google

que l'on est en droit d'attendre d'un compositeur si haut placé dans l'estime de tous; les chœurs à l'unisson, le placage de l'orchestre, quelquefois même la banalité des idées, font tache dans des œuvres vraiment belles dans leur ensemble.

A l'heure présente, Verdi reste le seul grand maître incontesté depuis Rossini. L'école wagnérienne, elle-même, veut bien admettre que ce créateur d'idées, ce mélodiste aux accents passionnés jusqu'à la violence, est un compositeur dramatique inspiré et génial. Sa musique, toute d'action et d'élan, sonne comme un chant de guerre; ses chœurs, où éclatent souvent de formidables unissons, semblent être l'expression de la grande voix populaire chantant une *Marseillaise* italienne, dont Verdi, Garibaldi musical, est l'inspirateur; cette comparaison, qui n'est pas nôtre, nous semble donner la note vraie du génie audacieux et puissant du maître de *Bucetto*. Nous avons une admiration vivace pour l'œuvre dramatique de Verdi, tout en reconnaissant l'abus des formules et des procédés, et aussi des inégalités et des défaillances de style; mais les pages inspirées de Verdi sont géniales dans l'acception la plus vraie du mot *Ayda*: la *Traviata, Rigoletto*, la messe de *Requiem* resteront comme l'expression la plus vraie du génie musical italien au XIXe siècle. Les deux maître appelés, dit-on, à fait revivre les grands jours de l'art musical sont: MM. Pe-

Digitized by Google

trella et Boïto : attendons encore, avant de les reconnaître commeles précurseurs d'une renaissance musicale. Le style de M. Boïto réaliserait le problème ardu de la fusion des deux écoles, si distinctes, si opposées, les écoles modernes germanique et italienne. Dieu veuille que cette aspiration artistique se réalise, car actuellement le grand rayonnement de Verdi, son immense et juste popularité, nous produisent l'effet d'un splendide coucher de soleil ; les temps ne sont plus, où les écoles de Rome, de Naples, de Venise, de Florence se partageaient la domination du monde musical, révolutionnaient tout par leurs audaces de génie.

Palestrina Monteverde, Marcello, A. Scarlatti, Porpora, Durante, Léo, Jomelli, Cimarosa, Paisiello, Bellini, Mercadante, Donizetti, Cherubini, Rossini, reposent dans leur gloire. Cette grande filiation artistique nous semble près de s'éteindre. C'est en s'inspirant du génie des maîtres, mais non en imitant systématiquement leurs procédés, leurs formes de prédilection, que l'on peut affirmer la descendance artistique; et nous ne voyons pas les successeurs des grands maîtres dans la pleïade de compositeurs occupant actuellement les différentes scènes lyriques de l'Italie.

Trois siècles de gloire musicale, et de productions géniales dans tous les styles, laissent

Digitized by Google

l'Italie dans une période de lassitude et d'épuisement qui nous semblent indiquer la dégénérescence de l'art. La terre classique de la mélodie et du chant, cesse de se passionner pour la musique dramatique; la fièvre politique a remplacé l'enthousiasme pour les arts plastiques et pour les chants inspirés. Est-ce seulement un temps d'arrêt, une heure d'accalmie, et aurons-nous une nouvelle renaissance musicale? L'Allemagne et la France nous semblent, au contraire, accuser un mouvement progressif, accomplir une évolution caractérisée dans l'art musical dramatique; mais l'Italie se recueille peut-être pour donner au monde une expression plus parfaite de l'idéal.

Digitized by Google

NATIONALITÉ MUSICALE ALLEMANDE

Les aptitudes spéciales, généralement reconnues aux Allemands, pour les fortes études musicales, ont des causes multiples. L'enseignement reçu dans les écoles primaires dès la plus tendre enfance; les moyens pédagogiques employés, l'influence de la vie de famille, où la musique concertante étant un élément constant de distraction, a pour tous un intérêt immédiat, chacun y prenant part active; l'audition fréquente de chants harmonisés, soit aux temples ou dans les concerts populaires, enfin le tempérament rêveur et sentimental de la population féminine; toutes ces causes réunies, ont dû agir puissamment sur l'organisme, faire l'éducation de l'oreille, développer les moyens naturels, former le goût, et prédisposer aux études musicales les enfants ainsi élevés.

La race germanique, glorifiée entre toutes comme ayant le sentiment inné de l'harmonie, de la musique concertante et instrumentale, a fait son éducation progressivement, comme les Flandres, la France et l'Italie. Il a fallu plusieurs siècles de lente initiation pour

Digitized by Google

préparer la grande manifestation qui s'est produite aux XVIIe XVIIIe, et XIXe siècles. J.-Sébastien, Bach et G. Haendel ont eu des ancêtres, qui, sans posséder la puissance créatrice de ces hommes de génie, ont préparé les voies, activement contribué à former des générations aptes à comprendre et à cultiver la musique aux fortes harmonies. Le grand mouvement de réforme religieuse, dont *Luther* fut le promoteur, eût sur le goût musical allemand une influence décisive. Le grand agitateur aimait passionnément la musique, presque à l'égal de la théologie; il s'est complu à créer des centres musicaux pour apprendre à chanter en chœur les psaumes et les cantiques.

Du XIVe au XVIe siècle, l'Allemagne, constamment agitée comme l'Italie par des guerres incessantes et des déchirements sociaux, se désintéressa de la culture des lettres et des arts. Mais le génie particulier à la race, et son goût prononcé pour la musique *chorale* et *instrumentale,* aux fortes harmonies, s'affirmèrent avec une grande énergie au XVIIe siècle.

A partir de Keiser, l'action puissante de l'Allemagne, dans la marche progressive de l'art musical, se fit sentir victorieusement; car nul pays, sans en excepter l'Italie, ne peut se glorifier d'avoir produit un aussi grand nombre de musiciens de génie et de savants théoriciens.

C'est la fin du XVIIe siècle qu'il faut assigner comme date aux premiers essais d'opéras alle-

Digitized by Google

mands; jusqu'à cette époque aucun ouvrage n'affirme un style particulier et national, les Allemands procédaient alors des maîtres italiens et même français. Mais en 1692, un compositeur de race germanique, Keiser, né près de Leipsik en 1673, fit représenter à Hambourg un premier ouvrage accusant un style nouveau, original, brisant avec les errements d'imitation, jusque-là suivis. Pendant quarante ans; Keiser, dont la merveilleuse fécondité a surpassé celle d'Alexandre Scarlatti, a écrit plus de cent vingt opéras et un nombre considérable d'œuvres religieuses : antiennes, motets, messes, oratorios. La musique de ce maître se distingue par des qualités toutes spéciales : les chants, gracieux, élégants, ont un contour distingué, les harmonies fortes et pénétrantes sont neuves et audacieuses, ses accents sont d'une expression juste et d'un sentiment profond.

Tous les compositeurs de son époque, Mathesson, Graun, Teleman, Hasse, et le grand Haendel, avaient pour Keiser une vive admiration, et plusieurs d'entre eux ont rendu témoignage à son génie, en empruntant largement à ses œuvres théâtrales et religieuses. Tous les écrivains qui ont traité de l'histoire de la musique, considèrent Keiser comme le véritable créateur du drame musical allemand. En tenant compte des ressources très restreintes de l'orchestre à cette époque, il faut admirer l'ingéniosité des procé-

Digitized by Google

dés employés par ce maître pour varier la sonorité des accompagnements, et disposer des timbres usités. En 1700, Keiser fonda une société de concerts très brillants, où tous les virtuoses célèbres tenaient à honneur de se faire entendre. Ces concerts, très attrayants par l'excellente musique que l'on exécutait, offraient aussi les avantages d'une *restauration*, où les mets choisis et les vins les plus délicats étaient tenus à la disposition des *dilettantes gastronomes*. Les concerts *promenades à restauration*, ne sont donc pas d'invention française.

En 1722, Keiser fut choisi comme maître de chapelle de la cour du roi de Danemarck; en 1728, il revint à Hambourg, occuper les mêmes fonctions, puis il fut appelé à Saint-Pétersbourg pour diriger le théâtre impérial. De retour à Hambourg, où il ne voulait que s'arrêter pour se rendre en Italie, mais il ne quitta plus sa ville de prédilection, y écrivit plusieurs ouvrages et mourut en 1739, à l'âge de soixante-six ans. Keiser est une des grandes figures de l'art musical. Comme Haendel, il perdit sa fortune dans la direction de théâtres et de concerts, et aussi comme son illustre et génial contemporain, il sut la refaire à force de courage et d'œuvres de génie.

A la même époque, vers 1725, un compositeur dont le nom est aujourd'hui oublié, a brillé d'un vif éclat en Allemagne et en Italie, et aussi passagèrement à Londres. *Hasse*, que les Italiens

Digitized by Google

désignaient sous le nom du Saxon. Ce maître chanteur de goût, claveciniste très habile, fut le disciple de Porpora et d'Alexandre Scarlatti; doué d'une riche imagination et d'une prodigieuse fécondité, Hasse a composé en Italie et en Allemagne, à Dresde tout particulièrement, plus de *cent opéras*, un nombre considérable d'œuvres religieuses et de pièces instrumentales, des oratorios, des cantates, sérénades, etc. Malgré sa réputation de science musicale, Hasse était surtout un musicien d'inspirations naturelles, compositeur de sentiment et d'instinct. Son expression est juste, mais les grands élans passionnés lui font défaut. Le style de Hasse est tout particulièrement italien, mais il ne faut pas oublier que Haendel, Gluck et Mozart lui-même, dans ses premières partitions, ont obéi au goût dominant de l'italianisme. Tous les opéras de Haendel, exécutés en Allemagne et en Angleterre, ont été écrits pour des troupes italiennes. Gluck n'a cessé de composer des opéras sur livrets italiens, que pour modifier son style suivant les données de la scène française. L'immortel Mozart n'a pas eu l'ambition de créer un art musical purement germanique; son admirable nature musicale et son tempérament plutôt conciliateur que révolutionnaire, lui firent chercher et trouver un style mixte, mélangé, fusionné du génie allemand et d'italianisme.

Don Juan et *Fedelio* sont bien d'admirables

Digitized by Google

manifestations du génie dramatique allemand, mais ces chefs-d'œuvre, se relient par certains côtés au style français dans l'expression donnée à la parole chantée; Mozart et Beethoven, malgré toute leur puissance créatrice, n'ont pu échapper à l'influence de diction déclamatoire de Gluck. Certes ces hommes de génie n'ont rien imité et se sont bien gardés des formules de prédilection employées par Lully, Rameau et Gluck; mais à leur insu, et tout en restant eux-mêmes, en inclinant vers le style symphonique ou l'italianisme, ces deux immortels musiciens ont traduit dans la langue imagée des sons, les idées ayant cours, l'expression juste de la parole et la vérité scénique.

L'Allemagne peut à bon droit s'attribuer la primauté dans la musique instrumentale, car son génie s'est affirmé par de nombreux chefs-d'œuvre, pièces concertantes, musique de chambre et compositions orchestrales. Le pays qui compte parmi ses grands hommes Bach, Haydn, Mozart et Beethoven, et qui a placé à côté de ces dieux de l'art musical, les noms de Mendélsshon, Schumann, Schubert, Weber, peut justement être considéré comme prédestiné au style symphonique. Mais cette supériorité dans le genre instrumental n'est pas la même pour le drame lyrique, qui vise d'autres qualités.

Dans notre chapitre spécial à la symphonie, et aussi dans nos *Esquisses et Médaillons* sur

Digitized by Google

les virtuoses et les symphonistes, publiés par les soins des éditeurs Heugel père et fils, les habiles directeurs du journal *le Ménestrel*, nous avons rendu hommage à la primauté de l'Allemagne dans le style de la musique concertante ; sonates dialoguées pour divers instruments, concertos, symphonies, musique de chambre, etc., etc. Cette supériorité incontestable, cette avance décisive, si splendidement conquise par les géants qui ont nom Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, ont été glorieusement conservées par les disciples de ces maîtres admirables : Spohr, Schubert, Lachner, Reinekc, Schumann, Hiller, Rosehain, Brams, Guernesem, Raff, etc. Ces musiciens de forte race ont, tout en maintenant les glorieuses et saines traditions du passé, su ajouter la note caractéristique de leur individualité.

Plusieurs des compositeurs que nous venons de citer appartiennent encore à la pléiade des artistes militants, et ne peuvent être définitivement classés ; Schubert et Schumann sont à peine entrés dans la région sereine de l'histoire, et c'est avec une grande réserve qu'il nous faut parler de ces morts glorieux, auxquels il faut certainement ajouter Richard Wagner, le plus audacieux, le plus génial de tous, grand chercheur, novateur inspiré, qui a, malheureusement pour le succès de ses doctrines, cherché en dehors des traditions et des lois normales

Digitized by Google

du beau, un système absolu en désaccord avec les modèles du grand art. F. Schubert, le génial auteur de milliers de lieders, de nombreux chœurs, de huit messes, de quators, quintettes, sonates à deux et à quatre mains, d'une multitude de pièces diverses, religieuses et instrumentales, a aussi écrit neuf symphonies. Mais, disons-le, malgré son génie incontestable, sa vive imagination, sa prodigieuse fécondité, il lui a manqué deux qualités essentielles pour produire des œuvres parfaites : l'équilibre dans les proportions, savoir se résumer et conclure à propos.

Tel était le sentiment intime, l'appréciation judicieuse de Schumann à l'égard de ce grand musicien, qui avait toute sa sympathie. Schumann, dans ses critiques d'art, a parfois soutenu des doctrines d'une audace extrême, mais la sincérité de ses jugements et sa ferme conscience de critique sont indiscutables.

Nous avons pour le caractère de Schumann et pour son œuvre, une vive et profonde admiration; penseur, poète, musicien inspiré, Schumann a répandu à pleines mains, dans ses compositions vocales et instrumentales, des trésors d'harmonie et des inventions mélodiques et rhythmiques d'un charme exquis, d'une originalité saisissante. Cette musique passionnée et rêveuse, où l'imagination et la fantaisie tiennent une si large place, offre incontestablement des

Digitized by Google

qualités de premier ordre; et plus on étudie l'œuvre si variée, si caractéristique de ce maître au style personnel et indépendant, plus on admire ses audaces géniales, où la pensée logiquement développée, sagement équilibrée, se meut avec un art parfait dans un méandre harmonieux dont il semble seul posséder le secret. Compositeur romantique et pittoresque, Schumann, dans ses audaces de novateur, a toujours observé *la loi d'unité* qui relie l'idée principale aux phrases accessoires, et fait qu'une œuvre variée dans ses détails, s'unifie dans l'ensemble le plus parfait. Mieux connue et plus appréciée en France depuis vingt ans, l'œuvre vocale et instrumentale de Schumann compte de très nombreux admirateurs. La critique sincère et de bonne foi fait pourtant quelques légères réserves. On reconnaît l'individualité de l'auteur de *Faust*, du *Paradis* et de la *Peri*, on loue comme ravissantes et poétiques ses mélodies, son concerto, son quintette, ses sonates, ses nombreuses œuvres originales, composées pour piano; pièces romantiques, album pour l'enfance, novelettes, pièces symphoniques, *Kresleriana*, ses deux carnavals, etc.; mais on se montre généralement plus rigoureux pour l'œuvre symphonique, si riche, d'une contexture si ferme et si originale. Le reproche fait à ces compositions est d'être instrumentées lourdement; l'orchestre est sourd

Digitized by Google

et l'air circule mal dans ses parties enchevêtrées. Cette part faite à la critique, Schumann reste un des grands maîtres modernes.

Puisque nous parlons de la nationalité musicale allemande et de l'influence que ses grands musiciens ont exercée sur la marche progressive de l'art symphonique et dramatique, nous aimons à citer encore le nom de Weber, qui, le premier des Allemands, s'est franchement libéré de la suggestion italienne, mitigée, mais acceptée par Mozart. Weber, ce poète inspiré, ce romantique de génie, a, bien avant R. Wagner, créé le drame fantastique et légendaire répondant au génie national; en renouvelant les formes de l'opéra, en modifiant même avec sa puissante originalité le sentiment de l'inspiration dramatique, c'est bien Weber qui le premier a doté l'Allemagne d'œuvres lyriques empreintes du caractère individuel, particulier à cette nation rêveuse, poétique, amoureuse du surnaturel. Meyerbeer, le condisciple et l'ami de Weber, a commencé par sacrifier à l'italianisme avant de se livrer corps et âme à la scène française, qu'il a illustrée de ses chefs-d'œuvre en créant pour nous le drame historique, comme Weber avait créé pour l'Allemagne *l'opéra légendaire*, que Richard Wagner devait plus tard reprendre, avec la prétention de l'avoir inventé.

En dramatisant son orchestre, qui prend une

Digitized by Google

part plus directe à l'action scénique, Weber n'a jamais érigé en système théorique, en affirmations dogmatiques, son sentiment individuel, ses aspirations vers un idéal musical exprimant mieux les tendances prédominantes de la *race allemande*. Patriote ardent et compositeur national, Weber, tout entraîné qu'il fut par l'inspiration passionnelle, ou par ses merveilleuses visions du monde surnaturel, n'a jamais songé à détruire les conditions élémentaires de la langue musicale ; il n'est jamais contrevenu aux lois générales et éternelles du beau, enfin sa prédilection sensible pour les proportions justes, pour la belle ordonnance et pour la variété harmonieuse des formes, se sont affirmées dans tout son œuvre dramatique et instrumental.

L'orchestration dans le genre symphonique n'est plus le simple auxiliaire, dont le devoir est d'accompagner discrètement la pensée musicale : l'action de l'orchestre est alors tout à fait prépondérante, mais bien rarement les musiciens de haute valeur, sous prétexte de donner un sens plus précis à leurs œuvres orchestrales, emploient les petits moyens d'imitation exacte, qui transformeraient la musique, art immatériel et spiritualiste en art plastique sans idéal.

Ce que les grands maîtres impressionnalistes ont cherché dans la contemplation de la nature, c'est un reconfort d'esprit, un point d'appui à l'imagination, et non un sujet à traiter, à pein-

Digitized by Google

dre. Ce n'est pas non plus l'impression réelle du soleil couchant, d'une nuit étoilée, que le compositeur cherchera à reproduire par des combinaisons sonores, mais son état d'âme à la vue des splendeurs de la création. Ce qu'il demande à ces impressions, à ces rêveries poétiques, ce sont des sensations, des émotions, sans lesquelles on ne peut rien produire de vivant. Mais quels que soient l'habileté, le talent, le génie même du compositeur traitant la symphonie descriptive, pittoresque, imitative, sans programme détaillé précisant la situation, la musique restera toujours dans le vague, dans l'indéterminé, et ne traduira que par des à peu près ce que la parole expliquera avec exactitude et précision.

Dans *la Création* et *les Saisons*, Haydn réserve bien à l'orchestre des pages caractéristiques et pittoresques qui sont la traduction admirable d'impressions, de sentiments, de pensées poétiques et religieuses, mais est-ce bien de la musique imitative et descriptive suivant le système des impressionnalistes modernes ? Les symphonies pastorales et héroïques de Beethoven rentrent dans le cadre des œuvres orchestrales ayant un sens défini, mais conservent la forme, le style pur des classiques symphonies de Haydn. Je ne puis m'arrêter à la pensée que l'auteur de *Fidelio* et de la neuvième symphonie avec chœurs ait jamais attaché une grande importance à

Digitized by Google

l'imitation du coucou et de la caille; de même le style de Weber, de Mendelsshon, de Schubert de Schumann, n'a jamais puisé sa force, sa vérité d'expression dans l'imitation des voix, des harmonies et des bruits de la nature, les procédés imitatifs même très habilement employés, sont des effets secondaires, qui peuvent intéresser; mais en principe, ces sortes de reproductions matérielles, ces phénomènes sonores ne sont point du domaine de l'art.

Richard Wagner a voulu comme Gluck réformer l'art dramatique, mais en donnant à la symphonie un rôle prédominant, en renonçant à la carrure et à la symétrie des phrases, en brisant la forme et les moules usités comme des vieilleries surannées.

Sous le prétexte spécieux de créer un art nouveau, art *local*, *régional*, essentiellement allemand, Wagner a malheureusement eu l'audacieuse pensée de détruire par sa fausse doctrine l'admirable sentiment d'unité qui relie les beaux arts. Si son système devait triompher, il y aurait autant d'écoles et de styles, que de nations et d'idiomes, et la musique, l'art expressif par excellence, cesserait d'être la langue universelle du sentiment, pour devenir une tour de Babel.

L'influenee wagnérienne a-t-elle été profitable ou nuisible à la marche progressive de l'art? La question reste à débattre de bonne foi et sans

Digitized by Google

passion. Et d'abord Wagner possède-t-il réellement le génie dramatique? le genre créé par ce maître répond-il bien exactement à un idéal particulier à la race germanique? C'est ce que Wagner aurait dû affirmer nettement dès ses premières œuvres lyriques, il eût ainsi évité de soulever des tempêtes, en préconisant un système particulariste, national, comme une manifestation géniale d'un art nouveau, universel.

Le style des légendes musicales de Wagner nous paraît tenir bien plus de la symphonie que des formes du drame lyrique ; tel que Gluck, Mozart, Weber, Rossini, Halévy, Meyerbeer, Auber l'ont compris. Ce n'est pas qu'on puisse dénier à l'auteur du *Tanhauser* et des *Maîtres chanteurs* la chaleur de sentiment, et la puissance créatrice ; certes il a de grandes inspirations et de superbes élans d'imagination ; mais, son travail harmonique et ses effets symphoniques paralysent l'action, transforment le rôle de l'orchestre, et enlèvent à la plupart de ses ouvrages tout intérêt scénique. On doit étudier et connaître les procédés de ce maître, mais ne pas le prendre comme modèle.

Il faut cesser de faire prédominer la symphonie et ne pas appliquer le même style, les mêmes procédés à la musique dramatique. Les compositions lyriques destinées à la scène exigent des qualités très différentes ; la vérité expressive, l'action scénique, doivent ne faire qu'un avec la

Digitized by Google

musique, qui devra être belle, mais surtout vraie. Les Allemands, habitués aux sublimités de l'école instrumentale, ont souvent sacrifié la vérité d'accent aux effets d'orchestre, tout comme les Italiens ont eux aussi très souvent subordonné le sentiment expressif à la virtuosité vocale.

Au demeurant la nationalité musicale allemande est actuellement en travail d'enfantement; reste à savoir ce qui sortira de cette longue préparation : des œuvres vivantes, ou des abstractions vides.

Digitized by Google

NATIONALITÉ MUSICALE RUSSE.

L'éducation musicale du peuple Russe a été en partie formée par les fréquentes auditions des opéras italiens et français, mais aussi, par l'influence vivace des maîtres allemands, chefs d'orchestres, professeurs et virtuoses, qui occupent depuis près d'un siècle tout le haut enseignement musical. Leur action incessante se retrouve partout, dans l'exécution de la musique de chambre, comme dans la formation et la direction des orchestres ; jusqu'en 1836 la musique nationale slave est uniquement affirmée par ses chants populaires et ses airs de danse.

Mais depuis cette époque, plusieurs manifestations importantes ont prouvé que les musiciens russes, en petit nombre encore, ont des aspirations dramatiques très élevées, et que plusieurs possèdent la science symphonique à l'égal des maîtres allemands de l'école moderne.

C'est à partir de 1830 que le mouvement national artistique et littéraire de la nation russe s'est particulièrement affirmé en cherchant à échapper aux influences étrangères, aux courants italien, français et allemand, qui régnaient souverainement et s'étaient substitués au sentiment

Digitized by Google

national. Tous les grands virtuoses français, et aussi nos compositeurs, ont reçu en Russie l'accueil le plus empressé, le plus sympathique. Steibelt, Boieldieu, Adam, Berlioz, etc., etc., qui ont séjourné en Russie, ont tous rendu témoignage de l'accueil affectueux, fraternel, fait à leurs personnes et à leurs œuvres, applaudies avec enthousiasme par un public intelligent et charmé. La littérature française et notre théâtre sont toujours en grande faveur, et nos artistes dramatiques y sont choyés, acclamés avec un discernement remarquable.

La race slave, si heureusement douée pour la poésie et la musique, aura, nous n'en doutons pas, des compositeurs et des littérateurs qui, comme Werstowski, Chopin, Glinka, Poukine, Gogol, Tourguenief, Rubinstein, sauront affirmer brillamment le goût et les tendances des générations nouvelles pour un art national. Glinka a le premier, parmi les compositeurs d'origine russe, essayé de créer une musique empreinte du sentiment des mélodies populaires, aux chants mélancoliques, religieux, d'un accent si naturel, si naïf, si vrai.

C'est à lui qu'il faut attribuer la généreuse initiative d'une musique nationale russe. Le bel opéra la *Vie pour le Tzar* en est l'affirmation la plus sincère. Tout enfant, Glinka s'était épris d'un goût très vif pour les chants slaves; après un assez long séjour fait en Italie, l'ar-

Digitized by Google

dent mélomane acheva ses études et son éducation musicale sous l'habile direction du célèbre contrepointiste Dehn, de Berlin. Amateur très intelligent, mais homme du monde et de plaisir, Glinka, malgré les entraînements de la vie et les distractions des voyages, conserva très vivaces les impressions de jeunesse, son amour pour les chants nationaux. L'œuvre dramatique de Glinka ne comprend que deux ouvrages lyriques *la Vie pour le Tzar* et *Russlan et Ludmilla*, mais ces deux ouvrages par leur valeur intrinsèque, par leur puissante originalité et tout particulièrement, par leur influence initiatrice d'une musique russe, suffisent pour classer Glinka parmi les maîtres, au style individuel et d'un génie novateur; à ce point de vue il est très intéressant de lire la belle étude sur Glinka par Gustave Fouque, publiée par le *Ménestrel*. Bien souvent j'ai entendu exprimer le regret que ses deux ouvrages, brillante manifestation d'un art à son aurore, ne soient pas exécutés à Paris ; à la fin de l'année de 1878 un richissime amateur russe, M. Von Dezorvies, a fait exécuter dans sa villa, près Nice, *la Vie pour le Tzar*.

Notre ami G. Fouque, aussi parfait écrivain qu'excellent musicien, a donné dans son intéressante étude sur Glinka le compte rendu de cette exécution à huis-clos du chef-d'œuvre du maître. Cette relation sommaire, mais très élogieuse, écrit sous l'impression d'un enthousiasme sin-

Digitized by Google

cère, énumère les qualités de premier ordre qui caractérisent cette belle partition, dont bien souvent Gustave Bertrand me parlait, lui aussi, avec une vive admiration.

Les deux partitions (orchestre), la *Vie pour le Tzar* et *Russlan et Ludmilla,* ont été gravées à Moscou par les soins de la sœur de Glinka, Mme Schestakoff, secondée dans cette pieuse mission par un petit groupe d'artistes, admirateurs convaincus de la beauté et de l'importance de l'œuvre de Glinka comme fondateur du style musical Russe; un recueil de 17 mélodies et *recuerdos de Castilla* aussi été publiées avec un grand luxe d'édition et un soin minutieux. Les pensées musicales de ces œuvres vocales, réunies en recueil, n'ont pas un cachet prononcé d'originalité; le coloris italien et les formules d'accompagnements si admirablement employées par F. Schubert, indiquent sous quelle influence Glinka a écrit ces mélodies. Mais ces petites fantaisies musicales, ces souvenirs d'album, n'expriment nullement la note caractéristique du style de Glinka; son chef-d'œuvres, celui qui seul suffit pour assigner à son auteur une place dans l'histoire de l'art musical slave, est la *Vie pour le Tzar*, partition de premier ordre qui renferme des pages admirables, des chœurs d'une grande énergie, d'une puissante sonorité. Un souffle religieux et patriarcal domine dans ces beaux ensembles, où souvent l'emploi des anciennes

Digitized by Google

tonalités, des modulations du mineur au mineur, et aussi l'intervention du style fugué et d'imitation donnent un caractère de vigueur et d'originalité tout particulier. Les inspirations mélodiques de cette œuvre lyrique sont d'un sentiment expressif très profond et très vrai. Glinka affectionne le travail harmonique, mais ses modulations fréquentes sont toujours naturelles. La marche triomphale du troisième acte et le chant final sont des pages splendides, d'une puissante simplicité et d'un caractère grandiose. Il faut aussi admirer l'ingéniosité avec laquelle le compositeur a su nuancer les airs nationaux russes et polonais, le sentiment mélancolique des premiers et l'allure déterminée, chevaleresque des seconds.

A l'heure présente, Rubinstein a l'insigne honneur de personnifier l'art musical russe; nul musicien n'est plus capable que ce maître, compositeur et virtuose du plus haut mérite, de faire progresser l'œuvre nationale d'un art lyrique russe, et ce résultat sera bien certainement obtenu si ce vaillant compositeur, s'inspirant de la littérature des poètes moscovites, traite des sujets lui donnant la possibilité de mettre en œuvre les qualités distinctives et originales de la race slave.

Les théories wagnériennes et le nouveau système de musique dramatique dont le maître de Beyreuth a voulu doter l'Allemagne, ont fait ger-

Digitized by Google

mer en Russie une secte musicale qui va bien au delà comme audaces harmoniques et romantisme baroque, du système préconisé et mis en œuvre par Wagner. Mais la folie même de ces efforts doit rassurer quant à leur durée ; dans un chapitre très étudié sur la nationalité musicale russe, notre ami regretté G. Bertrand, qui avait fait un long séjour dans le pays et étudié sur place les instincts, les tendances, les affinités de la musique slave, affirme que le génie créateur de cette race vivace se cherche encore, mais s'affirme chaque jour. L'influence wagnérienne dans le dilletantisme russe est plutôt, dit-il, affaire d'amour-propre que question de tempérament ; la petite secte de novateurs va aux extrêmes comme les nihilistes. Quant aux compositeurs nationaux dont les ouvrages, autres que ceux de Werstowski, Glinka, Rubinstein, sont au répertoire, G. Bertrand cite avec grand éloge Seroff et Dargomijski, puis Krospokolski, Kachperoff, etc.

Digitized by Google

NATIONALITÉ MUSICALE FRANÇAISE

De tout temps il y a eu un style musical particulier au génie national français. Les vieilles chansons populaires, les poésies déclamées par les ménestrels, les hymnes, les complaintes, les romances, les airs provenceaux, bretons, normands, etc., etc., prouvent que l'inspiration mélodique ne nous a été nullement refusée; mais l'éducation spéciale, une direction intelligente donné aux instincts populaires, nous ont manqué pendant plusieurs siècles. Enfin, grâce à l'initiative et au dévouement de musiciens passionnés pour la vulgarisation des études musicales, l'enseignement mélodique s'est généralisé, a poussé de profondes racines; le goût musical s'est formé, élevé, et la France est entrée dans le courant artistique; la musique obéit dans ses manifestations aux lois générales qui régissent les arts, seulement les qualités spéciales et caractéristiques varient sensiblement en raison du milieu social où se produisent les idées, l'inspiration et l'individualité diffèrent suivant le tempérament et le degré de civilisation. Les hommes de génie qui dirigent le courant des idées, marquent l'étiage du progrès, par la création de

Digitized by Google

chefs-d'œuvre à chaque période de l'histoire des arts. Ces hommes providentiels, servant de types, de modèles, forment souche, et leurs œuvres font école.

Les grands centres artistiques de la civilisation moderne ont été, à partir du XIIIe siècle, la Flandre, l'Italie, la France, l'Allemagne. Du XIIIe au XVIe, les maîtres flamands et français, les docteurs ès-sciences musicales, eurent par leur enseignement et par leurs traités spéciaux sur l'art du contrepoint, une réelle autorité. *Palestrina*, qui devait immortaliser son nom par la création d'un style si parfait qu'il a semblé inimitable, fit son éducation musicale sous la direction de Goudimel, célèbre maître français du XVIe siècle, qui a fait école par son enseignement et par ses œuvres. Mais à partir de Palestrina, Festa, Nanini, maîtres d'une pléiade de musiciens illustres, le génie italien rayonna d'un éclat sans pareil dans tous les genres : religieux, dramatique, vocal, instrumental. Il y eut à partir du XVIe siècle non seulement un style national italien, mais plusieurs écoles célèbres par la production féconde, incessante, de chefs-d'œuvre artistiques et littéraires. *Rome*, Florence, Naples, Venise, Bologne, Milan, Padoue, Sienne, etc., etc., eurent leurs académies, leurs conservatoires, leurs musées.

Une erreur généralement admise comme une vérité indéniable, est de croire à une apti-

Digitized by Google

tude spéciale des peuples qui ont plus particulièrement excellé dans la culture des arts. On affirme chaque jour que cette supériorité est due exclusivement aux facultés innées, particulières à certaines races. Nous repoussons formellement cette théorie absolue des nations prédestinées. L'intelligence et le sentiment du beau, dans des arts et dans les lettres, ne sont pas dévolues comme un monopole, comme un apanage héréditaire, à des peuples privilégiés ; ne peut-on pas affirmer au contraire, que ces prétendues aptitudes innées sont le fait d'une *éducation lente, progressive,* et dues à l'action toute puissante des mœurs, des habitudes, du milieu social, et de la civilisation ? est-ce que les peuples de l'antiquité, dont nous admirons encore les chefs-d'œuvres sont restés les dépositaires immuables des lois et des principes du beau ? — Les nations ainsi que les individus subissent fatalement l'inexorable loi de l'évolution et de la dégénéressence. Mais la force de la routine est telle, que l'on proclame toujours comme une vérité irréfutable que les Italiens sont spécialement doués pour la musique mélodique, que les Allemands ont une supériorité incontestable pour la musique instrumentale et le sentiment des fortes harmonies, et que l'esprit français brille plus particulièrement dans les œuvres littéraires et d'imagination. Le vieux mot de Jean-Jacques : « les Français ne sont pas organisés pour la musique. »

Digitized by Google

a toujours cours malgré les nombreux chefs-d'œuvre dramatiques qui glorifient l'école musicale française, malgré la très grande habileté de nos orchestres et la célébrité de nos virtuoses iustrumentistes et chanteurs. L'éducation musicale de la nation a merveilleusement progressé depuis un siècle, et nous sommes convaincus que, grâce aux nombreuses écoles de chant et aux habitudes musicales prises dès l'enfance et continuées chez les adultes, la France est en voie de devenir une de ces *nations prédestinées* pour la musique, à moins toutefois que la folle passion de la politique et des questions humanitaires n'arrive à tout absorber, et n'anéantisse le goût des arts, l'amour du beau. Espérons que les nihilistes, les anarchistes ne feront pas école, et resteront à l'état de sectaires; car si par malheur leurs idées venaient à prédominer, nous retomberions dans la barbarie, et l'instinct de défense et de préservation seraient l'unique préoccupation de la société en détresse.

L'instinct de race et les prédispositions natives ont une action indéniable sur les progrès artistiques d'une nation, mais le mode d'éducation élémentaire et progressif reçu, a certainement aussi une influence très grande et modifie très sensiblement le point de départ d'organisation et de tempérament. Les Italiens n'ont pas plus le monopole du chant et de l'inspiration mélodique que les Allemands ne possèdent à

Digitized by Google

l'égard des autres peuples le monopole de la musique instrumentale et des fortes harmonies. Depuis plus d'un siècle le génie musical français a mis à néant l'arrêt de Jean-Jacques Rousseau, « les Français ne sont pas doués et organisés pour l'étude de la musique, ils ne seront jamais musiciens. »

A l'heure actuelle, toute vanité nationale mise de côté, c'est bien la France qui est à la tête du mouvement musical, soit dans l'art dramatique ou dans le genre symphonique. La pléiade nombreuse des grands maîtres italiens et allemands a germanisé et italianisé le monde musical pendant deux siècles, mais aujourd'hui la musique dramatique française et notre école de symphonistes, non seulement rivalisent, mais donnent l'exemple, les modèles à suivre. Réservons toutefois les deux grandes individualités qui personnifient à l'heure présente les deux nationalités d'outre-Rhin et d'outre monts : Richard Wagner et Verdi.

De tout temps le génie français s'est affirmé dans la littérature ; les mêmes critiques qui veulent bien admettre notre supériorité dans les œuvres d'imagination et d'esprit, nous dénient le don d'invention musicale, et pourtant, si dans notre passion d'éclectisme pour le beau nous admirons avec la même ardeur les chefs-d'œuvre des écoles allemande et italienne, nous n'en restons pas moins français, nous conservons

Digitized by Google

l'individualité caractéristique de notre race, qui toujours a excellé dans l'art de fusionner les écoles et les styles, sans toutefois renoncer à sa propre originalité. Lors des premiers essais d'opéras français par l'abbé Perrin, librettiste, et Cambert, ce musicien de haute valeur traitreusement dépossédé par les intrigues du Florentin Lully, il fut bien entendu que les ouvrages représentés ne seraient pas les pastiches des compositions italiennes, ne procéderaient pas des écoles de Rome ou de Venise, mais seraient des tragédies en musique, des comédies à ariettes, des pastorales, des divertissements, suivant le goût et le style français; où la vérité expressive, le caractère des personnages, l'effet scénique, ne seraient jamais sacrifiés à la virtuosité, où l'inspiration, l'esprit, l'intelligence et le savoir du musicien, devraient mettre tout en œuvre pour donner au drame lyrique la couleur expressive, le caractère approprié aux situations.

Les nombreux ouvrages de Lully, dont l'éducation de compositeur fut faite par les maîtres de chapelle de Louis XIV, sont tous écrits dans le style français; les récitatifs et les airs d'un sentiment expressif très juste, restent encore des modèles admirables de vérité déclamatoire. Mais un très juste hommage rendu à l'esprit particulier à notre langue, à la supériorité de notre drame lyrique, au génie musical français, c'est l'empressement que les maîtres

Digitized by Google

étrangers mettent depuis plus d'un siècle à écrire pour nos théâtres lyriques et aussi le soin qu'ils apportent à modifier leur style primitif suivant notre goût national, qui exige comme qualité première la vérité expressive.

Rossini, en écrivant *Guillaume Tell* et le *Comte Ory*, a fait des œuvres françaises, comme Gluck dans *Orphée* et *Alceste*, comme Piccini dans *Didon*, comme Verdi dans *Don Carlos*, comme Meyerbeer dans *Robert*, les *Huguenots* et le *Prophète*; l'art musical français doit inscrire en lettres d'or les noms illustres des grands maîtres étrangers qui, en s'inspirant du génie particulier à notre langue déclamée et chantée, en s'assujétissant à la vérité scénique, caractère tout spécial de l'art dramatique, se sont étudiés à plier leur style, à soumettre leurs inspirations à la vérité d'expression qui est le côté tout à fait caractéristique de la musique française, telle que l'ont comprise nos compositeurs nationaux et les maîtres étrangers.

Gluck et Meyerbeer ont, eux aussi, renoncé à composer de la musique purement allemande en écrivant leurs admirables drames lyriques pour notre grand opéra. La vérité scénique, la justesse déclamatoire, le caractère expressif de la parole chantée, le mouvement, l'action, toutes les qualités qui concourent à la manifestation de la vérité, ont été étudiées et rendues par ces maîtres avec la puissance du génie, mais

Digitized by Google

restent comme des types, des modèles admirables du caractère musical français. Reconnaissons aussi l'influence très vivace que l'audition fréquente des opéras italiens et allemands a exercée sur le style, la facture et les procédés des compositeurs français.

Auber, malgré sa merveilleuse individualité et son esprit original, était dans son art un éclectique. Adorateur passionné de Mozart, disciple soumis de son maître aimé Cherubini, il n'a pas résisté, tout en restant toujours lui-même, c'est-à-dire, élégant et distingué, à l'influence rossinienne, sonore et brillante. Trop riche de ses propres idées pour pasticher le grand maître italien, il a mis en œuvre les procédés et les éléments nouveaux, en les adaptant à son style personnel. C'est ainsi qu'ont agi les compositeurs français qui ont suivi la voie si glorieusement tracée par l'immortel auteur de *Guillaume Tell*.

Ajoutons qu'Auber, ce grand musicien que des critiques inconscients de son génie ont classé parmi les petits maîtres de la musique légère, a fait école et trouvé de nombreux imitateurs; mais créateur en son genre comme Rossini dans le sien, il n'a livré à personne les qualités individuelles de ses inspirations pétillantes d'esprit, naturelles et toujours distinguées. Écrivain musical, procédant du style de Beaumarchais et de Voltaire, Auber est de

Digitized by Google

tous nos compositeurs le plus éminemment français au point de vue de l'esprit, de la grâce naturelle, de l'élégance, du charme des idées, et de l'habileté scénique.

Malgré la dissemblance de style, de coloris et de forme, malgré les tempéraments très différents, les individualités très distinctes, il faut reconnaître à l'œuvre de F. Halévy, de F. David, de Reber, d'Ad. Adam, de Clapisson, etc., etc., un cachet d'individualité nationale très accusé. Boieldieu, Monsigny, Hérold, Nicolo et Méhul, ont été, eux aussi, de grands maîtres dramatiques, d'essence purement française. Pour Boieldieu et Auber, l'influence Rossinienne a eu une action sensible dans la forme, dans les développements et dans l'emploi des sonorités, mais l'idée mélodique, l'accent vocal, l'expression dramatique, la vérité scénique, tout est français dans l'œuvre de ces maîtres.

Notre ami regretté, G. Bizet, était bien, lui aussi, un compositeur d'un éclectisme remarquable : car, s'il était français par l'esprit, par le cœur, par le sentiment scénique, il avait aussi l'intelligence ouverte à toutes les œuvres des maîtres étrangers, dont il appréciait la valeur, étudiait les procédés, non pour les imiter, mais pour ne rien ignorer de ce qui affirmait un progrès. *La jolie fille de Perth, les Pêcheurs de perles,* et surtout *Carmen*, ont

Digitized by Google

prouvé la souplesse de talent et la brillante imagination de ce jeune maître, mort à l'heure où s'affirmait le succès, à l'heure où son style avait pris la fermeté et l'autorité que peut seule donner l'expérience du théâtre.

Ce que nous pensons de l'avenir glorieux réservé à G. Bizet, nous le répétons encore en relevant la liste des ouvrages de L. Delibes, de Guiraud, de Paladilhe. *Le Roi l'a dit, Piccolino, Suzanne,* sont des partitions qui honorent l'école française, et qui n'empruntent rien aux influences étrangères ; *la Statue* de Reyer, *Don César de Bazan* et *le Roi de Lahore,* de Massenet, ont été applaudis sur toutes les scènes de l'Europe ; *les Trovatelles, la Déesse et le Berger,* de Duprato ; *le diable à l'école et la cachette,* de Boulanger, *Galatée, les Saisons, les Noces de Jeannette,* de Massé, sont de ravissantes partitions ; enfin, pouvons-nous oublier *Mireille, le Médecin malgre lui, Faust, Henri VIII,* parmi les œuvres dramatiques qui brillent au répertoire. Notre cher et illustre Directeur, A. Thomas, n'a-t-il pas mis le sceau à sa féconde et glorieuse carrière par les œuvres magistrales d'*Hamlet* et de *Françoise de Rimini.* En deux siècles de culture patiente, docile, progressive, la France s'est assez pénétrée de musique pour qu'on puisse affirmer que son éducation spéciale n'est plus à faire. Elle doit certes encore progresser, mais l'heure est venue où le génie musical

Digitized by Google

français doit rompre avec les influences de style étranger qui le font incliner, tantôt vers l'italianisme, tantôt vers le germanisme. Ces courants qui ont aidé à notre éducation et formé notre goût, neutralisent actuellement les instincts et les traditions essentielles au génie particulier à notre race. Nos grands compositeurs nationaux, s'ils n'ont tous fait école, expriment des individualités assez énergiques, assez vivaces et originales pour ne relever que d'eux-mêmes.

Sans passer en revue la légion de nos illustres morts, on peut facilement constater que, depuis cent ans, le sentiment musical français s'est affirmé victorieusement par un nombre considérable d'œuvres lyriques et symphoniques, dont plusieurs méritent d'être inscrites parmi les chefs-d'œuvre de l'art. Dans mes études sur les grands clavecinistes, j'ai esquissé les grandes et austères figures de Rameau et de Couperin, deux hommes de génie; le premier, tempérament dramatique et novateur audacieux pour son temps, le second, instrumentiste de premier ordre, créateur d'une foule d'inventions musicales charmantes.

Non, comme on l'a dit avec raison, la France n'est pas un pays déshérité du génie musical, et l'instant est venu où elle peut prendre place au premier rang des nations dont l'éducation est assez faite pour tracer la voie du progrès. Aussi

Digitized by Google

bien l'heure présente est propice, l'école progressiste allemande se perd dans une méthaphysique brumeuse et l'astre de l'Italie, tout en brillant encore d'un vif éclat, nous apparaît comme projetant à l'horizon ses derniers rayonnements. Le moment est venu pour les maîtres français de faire honneur à nos destinées musicales.

Digitized by Google

EPILOGUE ET RÉSUMÉ

Arrivé au but que nous nous étions proposé, en écrivant les premières pages de ce livre spécialement consacré à la recherche des éléments du beau dans les arts, et plus particulièrement à l'affirmation des principes constitutifs de l'art musical, arrêtons notre pensée sur les idées émises, et sur les réflexions que nous a suggéré est notre sincère amour pour le vrai. Il nous sera facile d'établir, par un résumé rapide, les points sur lesquels repose notre croyance artistique, notre foi dans l'idéal qui semble fuir devant nous, pour nous inciter à toujours nous élever et atteindre la perfection, si toutefois on peut désigner ainsi le mieux relatif obtenu aux diverses époques de la civilisation.

Nous l'avons dit dans les précédents chapitres, l'esprit humain a trois sphères d'action très caractérisées, très distinctes : l'industrie qui répond à tout ce qui est utile, les arts, qui comprennent les différents modes d'expression du *beau*, les sciences, dont le terme absolu est la connaissance du *vrai*. Il n'y a pas de bornes fixes, immuables, qui délimitent l'activité humaine, le progrès est infini. L'esprit d'invention, et l'ima-

Digitized by Google

gination, ajoutent chaque jour de nouvelles découvertes, créent de nouveaux chefs-d'œuvre qui prouvent la toute-puissance du génie humain ; esclave d'abord de la nature, s'en affranchissant peu à peu, et finalement l'assujétissant, associant ses forces redoutables à sa volonté pour atteindre le but auquel il tend. C'est là croyons-nous, *l'idéal* de l'industrie.

C'est par l'action de l'*intelligence* unie à la volonté que l'homme a pu dompter et utiliser les puissances naturelles, aveugles et fatales. C'est aussi grâce à l'*intelligence*, que l'homme possède le pouvoir de se perfectionner sans cesse : en toutes choses, l'esprit domine la matière. C'est par l'intelligence que nous avons la perception de l'absolu, de l'infini, du bien. Le beau créé par l'homme, n'est autre chose que la manifestation du vrai sous les formes sensibles de l'art. On peut donc dire, en comparant l'infiniment petit à l'infiniment grand, que Dieu, dans ses merveilleuses créations, est l'artiste suprême.

Si les facultés intellectuelles de l'homme sont toujours perfectibles par l'étude et l'éducation, ses aptitudes spéciales diffèrent d'une manière très sensible suivant les variétés des races. Quelques-unes semblent avoir de préférence le sentiment poétique, le culte des belles lettres et l'amour des arts. D'autres au contraire par la nature réfléchie de leur esprit, et leur prédilection prononcée pour la recherche méthodique

Digitized by Google

des causes, sont plus particulièrement doués pour les sciences, les études abstraites, la philosophie. Cette prédisposition marquée des nationalités pour un ordre spécial d'activité de l'intelligence et certaines aptitudes artistiques, ne peut-être mise en doute; mais l'éducation bien dirigée de l'enfance supplée très souvent les dispositions natives, et crée une seconde nature toute aussi forte et vivace qu'un don providentiel.

Nous l'avons dit à plusieurs reprises, si le *vrai* peut être perçu immédiatement, s'il peut éclairer subitement l'esprit, frapper notre intelligence, il s'affirme dans les œuvres d'art sous des formes diverses ; l'artiste s'étudie à reproduire, à travers le voile des choses extérieures, les visions contemplées, les modèles entrevus par l'œil interne comme expression de l'idéal ; et ses créations sous leurs formes matérielles, sont bien réellement l'incarnation de l'idée divine traduite par le génie humain.

Les arts ne sont pas immuables ; et, quoique reposant sur des principes généraux, consacrés, reconnus, adoptés depuis de nombreux siècles, ils participent très directement aux évolutions de la civilisation. Ils naissent, progressent, souffrent et s'éteignent avec elles. L'art suit fatalement ses phases de progrès et de décadence. Aux grandes époques de foi et d'enthousiasme il crée des chefs-d'œuvre, l'exal-

Digitized by Google

tation de l'âme est le foyer où naissent les idées. Mais les crises sociales, politiques et religieuses, les temps de scepticisme ou disparaissent toutes croyances, sont des périodes stériles, improductives pour les arts.

Les arts reflètent fidèlement, chacun suivant les moyens dont il dispose, les mœurs, les idées, les croyances, le génie du peuple auquel appartiennent les artistes. Le milieu social dans lequel se développent le goût, le sentiment, l'expression individuelle des artistes exerce aussi une grande influence; mais ajoutons que les évolutions de l'esprit, les courants religieux ou philosophiques, la foi ou le doute, le degré de civilisation atteint, le caractère, le tempérament et les aptitudes de la nation, s'affirment à différents degrés par la création d'œuvres artistiques, se rapprochant ou s'éloignant du beau idéal. Au moyen âge, où la foi religieuse était la loi suprême, tous les arts sont restés sous l'influence autoritaire des prêtres et des moines; influence salutaire et bienfaisante sous plusieurs rapports, mais stérilisante aussi sous quelques autres. A ces époques troublées de guerres incessantes et de perturbations sociales, les abbayes et les monastères restaient les seuls asiles consacrés à la prière, au culte des arts et des lettres. C'est à ces moines tant décriés, que nous devons la conservation de manuscrits précieux,

Digitized by Google

enrichis de peintures et d'arabesques, les antiphonaires, les verriers, tous les trésors artistiques, qui sont l'histoire vivante, animée, du temps, nous ont été légués par eux. Sachons nous souvenir, et reconnaître les services immenses rendus aux sciences, aux lettres et aux arts, par ces religieux savants et patients, dont plusieurs ont été des artistes de génie, peintres et musiciens.

Dans ces siècles de foi, tous les arts s'unissaient, chacun suivant ses moyens propres et spéciaux, pour exalter et glorifier l'idée chrétienne, en respectant les données du temps. Le plain-chant était alors l'unique expression musicale, chantée, et même dansée. Mais peu à peu, l'instinct de la race gauloise s'est fait jour. Les chants simples et naïfs du laboureur, du soldat, de l'artisan, des ménestrels, fournirent à la musique des éléments nouveaex, différant essentiellement du plain-chant, procédant d'une façon toute originale par l'intonation et par le rhythme, tenant compte surtout du caractère des paroles : bachiques, amoureuses, plaintives ou guerrières! De cette époque date l'action du chant national populaire, brisant ses attaches avec la musique antique.

L'art moderne puise sa force, sa puissance d'action dans l'inspiration, dans l'idée géniale unie à la *science*. Tout artiste qui veut créer des œuvres grandes, durables, originales,

Digitized by Google

doit avoir une individualité, un sentiment personnel, et traduire ses pensées sous les formes les plus parfaites. Mais puisque les sources mystérieuses de l'inspiration poétique et mystique, de la foi, sont stérilisées, puisque les grandes traditions du passé, sont abandonnées, il faut que les artistes, nouveaux prophètes, s'appliquent avec ardeur non à l'imitation du passé, mais à la production de types, d'une expression plus élevée, d'un idéal plus parfait.

Tous les arts ont suivi à leur origine, deux courants très caractérisés et distincts. L'action religieuse et l'action sociale, le dogme et la civilisation. Les prêtres, les philosophes et les législateurs, appréciateurs intelligents de toutes les créations de l'esprit, ont concentré et monopolisé dès le principe, la culture des sciences, des lettres et des arts. Mais il faut bien le dire, ils ont fait exclusivement servir cette influence civilisatrice à la glorification des croyances.

Aussi, pendant de longs siècles, ont-ils immobilisé et stérilisé l'art, en lui imposant des formes hiératiques qui enchaînaient l'imagination, l'essor de la pensée des artistes, à la reproduction de types invariables. Le statuaire grecque, en s'affranchissant de cette servitude, a transformé l'art, et idéalisé la beauté de la forme humaine.

Digitized by Google

Mais l'action importante, le rôle actif et les effets merveilleux attribués à la musique, reposaient sur des *causes morales* et sur des institutions spéciales. Tout affirme chez les Grecs l'union primordiale, inséparable du son modulé et de la parole. La pensée, poétiquement exprimée, cadencée, mesurée, soutenue et fortifiée par l'accent musical, par une intonation déterminée par le mode, donnait l'élan, la justesse, le coloris; voilà, croyons-nous fermement, la cause indéniable de l'action puissante et merveilleuse attribuée à la musique grecque, et par filiation très directe à l'influence séculaire de la mélopée du *plain-chant,* du chant liturgique; des prières déclamées, psalmodiées, suivant les modes antiques. Mais la musique, telle qu'elle est enseignée de nos jours, tire ses effets d'elle-même, de ses seuls éléments constitutifs; la mélodie, l'harmonie et le rhythme. La musique moderne a son action indépendante de toute influence accessoire, elle existe par son essence sonore : elle impressionne, émeut, intéresse, sans demander l'appui d'un autre art. Cette existence à part, cette action isolée de la parole, ne date que de quelques siècles, et ne se relie qu'indirectement aux systèmes musicaux de l'antiquité.

Nous avons essayé de bien faire comprendre que, quelle que soit la diversité de moyens employés par les arts pour frapper nos sens,

Digitized by Google

nous impressionner, parler à l'intelligence, tous reposent sur les mêmes principes, tendent au même but. Ils ont pour mission, de traduire avec la plus grande vérité, avec l'expression voulue, la vision interne, mais idéalisée, de types créés par l'imagination, qu'ils s'adressent au sens de la vue ou de l'ouïe, qu'il s'agisse du peintre, du poète, du statuaire, ou du musicien ; inspirations poétiques ou mélodiques, *idées* exprimant le vrai et le beau sous des formes différentes. Dans les chapitres spéciaux consacrés à la musique religieuse, dramatique, symphonique, nous avons pu suivre et constater les évolutions successives de cet art, jusqu'à l'époque actuelle. Il est utile de bien établir que l'art musical tel qu'il est pratiqué de nos jours, est un art presque moderne. qui ne compte que quelques siècles de généalogie. Nos grands ancêtres le comprenaient dans des données mélodiques, harmoniques et rhythmiques très différentes. Les progrès rapides et les transformations successives de l'art musical, l'ont rapidement amené à une somme de perfection et de puissance qui nous font presque redouter, comme imminente, une période de décadence, si les compositeurs ne s'ingénient à trouver des voies nouvelles.

Aussi bien, il faut le reconnaître, l'art musical dramatique et symphonique traverse actuellement une époque de crise et de transition.

Digitized by Google

Les compositeurs de l'école moderne cherchent à remplacer par des effets de puissante sonorité, les procédés jusqu'à présent usités ; leur prédilection pour le nouveau, les incite à substituer aux formules anciennes qu'ils trouvent démodées, et aux moules d'idées que le temps a usés, assurent-ils, un système musical, qui nous semble au pôle opposé des voies suivies par leurs prédécesseurs.

Mais cette recherche inquiète de formes dont le modèle n'est encore que vaguement pressenti, peut-elle être considérée comme un progrès, comme une transformation heureuse? Et d'abord, disons-le bien hautement, malgré les audaces presque géniales de plusieurs musiciens de grande valeur, ces imitations de l'art antique, si habiles qu'elles soient, restent stériles et impuissantes pour créer un idéal plus parfait, car telle est l'affirmation de ces prétendus novateurs qui cherchent à nous ramener à la mélopée, à la mélodie infinie et indéfinie, sans carrure dans la phrase, et sans ponctuation dans l'idée musicale. Pour eux la symétrie, les proportions, les relations équivalentes des différents membres de phrase, conviennent uniquement à la musique de danse ou aux chansons de table.

Repoussons ce système faux et destructeur de la musique pure, qui veut l'ordre dans la variété, la symétrie des phrases, le parfait

Digitized by Google

équilibre des périodes, la noblesse et le charme des idées, les contours mélodiques bien dessinés, la versification musicale bien ponctuée par les accents, la mesure bien indiquée par le rhythme, les effets d'harmonie ne reposant pas sur des superpositions de dissonances s'enchevêtrant dans des tonalités dissemblables ; enfin l'énergie et la force s'affirmant par la nature même des idées, la belle et bonne disposition des ensembles, et non par des armées instrumentales et chorales dont la puissance de sonorité ne répond pas exactement au nombre des exécutants.

Le progrès, la recherche du beau, et l'avenir de l'art musical, ne reposent pas, croyons-nous, dans un retour à l'antique mélopée et dans les effets exagérés de sonorité. La marche en avant consiste toujours, telle est du moins notre profonde conviction, dans le choix des idées, dans la forme qu'elles revêtent, et dans l'harmonieux concours de tous les éléments constitutifs de notre art. Les formes lyriques des airs, duos, trios, etc., etc., et des ensembles ne sont pas immuables, elles peuvent se modifier à l'infini ; mais, nous le croyons fermement, aussi longtemps que la musique restera l'art d'impressionner, d'émouvoir, d'intéresser par les combinaisons et l'agencement des sons, le système des idées philosohiques abstraites et des prétentions absurdes et baroques, de sym-

Digitized by Google

boliser les passions et les personnages historiques ou mithologiques par les timbres de l'orchestre, par un lambeau de phrase musicale, restera une aberration artistique.

Oui, il est bon, et c'est la loi du progrès, que l'art impressionnaliste par excellence, la musique dramatique, ne s'immobilise pas dans des formes invariables, toujours les mêmes; mais pour ce travail de rénovation il importe que librettistes et compositeurs unissent leurs efforts dans un travail commun. Les poètes, tout spécialement, doivent s'étudier à trouver des moules nouveaux, permettant au musicien de modifier les formes typiques traitées jusqu'à ce jour depuis plus de cent ans. Il faut trouver des coupes originales pour les airs, des rhythmes plus variés, des combinaisons simples ou complexes; il faut surtout être sincère et ne pas vouloir, pour le seul plaisir d'innover, détruire les lois du vrai et du beau. Les quelques musiciens éminents qui se sont laissé capter par la théorie transcendante mais nébuleuse de l'école wagnérienne, reviennent peu à peu aux saines traditions de l'art pur, et désertent, sans le proclamer trop bruyamment, cette fameuse école dite de l'avenir.

Le sentiment d'éclectisme qui nous a de tout temps fait accorder une égale admiration aux chefs-d'œuvre italiens et allemands, a fécondé notre esprit national; mais si nous accueillons

Digitized by Google

avec une fraternelle sympathie les productions géniales des maîtres étrangers, gardons-nous des influences pernicieuses qui pourraient mettre en péril l'existence et l'avenir de notre art.

Au nombre des qualités distinctives des maîtres de l'école française, il faut compter l'habileté d'orchestration. La critique étrangère, souvent hostile à nos compositeurs, leur reconnaît une délicatesse de touche, une ingéniosité de combinaison dans la disposition des timbres, dans la distribution raisonnée des forces de l'orchestre, qui donnent une grande variété de coloris aux pièces symphoniques, généralement désignées sous le titre de *suites d'orchestre*. Cette supériorité intelligente dans l'art de disposer les éléments sonores nous est accordée, et rentre, paraît-il, dans l'élément spirituel qui caractérise notre style. Mais, sans vouloir soulever de question d'école, ce n'est pas seulement par l'habileté de main et la séduction du coloris que nos compositeurs nationaux ont pris place aux premiers rangs des maîtres, c'est aussi par l'inspiration vraie, par la simplicité et la noblesse du style.

Est-ce un réel acheminement vers un idéal supérieur de repousser comme des pauvretés musicales, toute période cadencée, rhythmée, offrant des phrases symétriques, des séries régulières, des cadences harmoniques, enfin, nous le répétons à dessein, toute la ponc-

Digitized by Google

tuation mélodique pratiquée jusqu'à ce jour par les grands maîtres de l'art.

Est-ce bien un progrès cette orchestration touffue, massive, et n'est-il pas préférable d'arriver aux effets puissants par des moyens moins cherchés, de trouver le vrai, le beau, par le simple, par le naturel? Le progrès nous semble irréalisable par l'abus des styles compliqués en usage dans les écoles allemandes modernes; celle du moins qui affirme l'aurore d'un art nouveau, qui pousse à l'exagération des procédés harmoniques, et cherche ses effets dans l'accroissement des forces sonores, dans l'emploi incessant de progressions dissonantes et de cadences évitées qui semblent ne jamais conclure; enchevêtrement pénible d'idées qu'éclairent parfois, mais de loin en loin, des inspirations audacieuses et puissantes, que l'on se hâte d'abandonner par horreur de la forme. Entre ces deux systèmes, nous n'hésitons pas à choisir le premier, qui repose sur cette trinité indissoluble : la mélodie, l'harmonie et le rhythme, reliés par la forme. Les musiciens qui sont l'honneur et la gloire de notre art, sans se laisser enserrer dans les liens étroits des vieilles formules, sans renoncer à innover, à chercher le progrès dans des données nouvelles, conservent le respect des grandes traditions et se gardent bien, sous prétexte d'inventions, de faire dévier l'art de sa voie naturelle.

Pour tout dire en quelques mots, l'expression

Digitized by Google

du beau musical nous apparaît toujours dans l'étroite et indissoluble union de l'inspiration géniale sagement développée, de la vérité d'expression et de la forme harmonieuse. Ce sont ces lois, ces principes qui ont guidé les maîtres dans la création de leurs chefs-d'œuvre, que nous admirons, non par fétichisme, mais par amour sincère du vrai, du beau, du bien; trinité dogmatique dans les arts comme en philosophie.

Avant de conclure, résumons notre pensée sur l'état présent des sciences, des lettres et des arts en France. Peu de mots suffiront à bien définir la situation actuelle telle que nous la comprenons. Le XIXe siècle, à partir de l'extrême limite du XVIIIe siècle, a produit une riche moisson d'hommes éminents dans tous les genres. La puissance d'activité intellectuelle et d'audaces géniales de toute sorte se sont traduits par des faits immenses, découvertes scientifiques, chefs-d'œuvre littéraires et artistiques, etc., etc. Le génie français s'est affirmé par une fécondité prodigieuse qui semble appartenir au roman ou aux vieilles légendes de l'antiquité. Ce siècle agité, inquiet, tourmenté, déchiré par les crises sociales, remué dans ses fondements par l'esprit révolutionnaire et les idées de réforme, a produit une foule d'hommes illustres, philosophes, écrivains, moralistes, tribuns éloquents, initiateurs convaincus d'idées généreuses. Cette époque héroïque de rénova-

Digitized by Google

tion a fait surgir des entrailles du pays des armées légendaires qui ont conquis le monde ; mais ce qui est bien préférable, elle a aussi fait germer des idées, et créé dans les arts et les lettres de nombreux chefs-d'œuvre, plus durables, et d'une impression plus humaine, que les plus glorieux faits de guerre. Il faut conclure, en disant très haut que le XIXe siècle laissera dans l'histoire de l'humanité une trace profonde et lumineuse, d'un éclat retentissant incomparable.

Mais actuellement, ce siècle fécond en grands évènements et en grands hommes, nous semble fatigué de produire ; il achève son évolution dans le doute, l'impuissance et l'atonie. Est-ce fatigue ou bien épuisement? En nous abandonnant, l'esprit de *foi* a-t-il éteint en nous la flamme sacrée, l'amour de l'idéal? Espérons qu'il n'en est rien, et que le flambeau qui éclaire la marche vacillante de l'humanité nous guidera de nouveau dans les voies mystérieuses, vers ce progrès infini, vers un avenir radieux, ou la grande famille humaine, unissant ses efforts pour le bien de tous, ne connaîtra ni la haine, ni l'envie, ni la guerre, mais glorifiera l'Eternel par la fraternité des races, et par l'universelle communion du beau.

FIN.

Digitized by Google

Digitized by Google

TABLE DES MATIERES

	Pages.
Musique	1
Du son	5
Du rhythme	13
Mélodie	20
De l'harmonie	25
Le beau aux grandes époques de l'humanité	33
La musique grecque	48
Le plain-chant et la musique religieuse	55
L'idée	69
La phrase	76
De l'expression	81
De l'effet	88
Du coloris musical	94
Du style	107
La symphonie	109
Art poétique	128
Des effets de la musique sur l'organisme	143
Du rôle de l'auditeur	147
Du beau moral	150
Des qualités que doit posséder un chanteur	155
De l'éducation spéciale professionnelle	160

Digitized by Google

Des qualités de style que doivent posséder élèves et virtuoses. 171
Des qualités que doit avoir le compositeur. . . . 176
De l'opéra moderne et de ses éléments 183
La danse et ses rapports avec la musique 207
Les symphonistes modernes français 225
Du beau relatif aux arts. 246
Du beau dans la musique 258
Des locutions communes à la musique et aux autres arts 276
Rapport de la musique avec les arts plastiques . 286
Des formules et de l'ornementation. 298
Nationalité musicale flamande 302
Nationalité musicale anglaise. 327
Nationalité musicale espagnole. 334
Nationalité musicale italienne 338
Nationalité musicale allemande. 394
Nationalité musicale russe. 409
Nationalité musicale française. 415
Epilogue et résumé 427

IMPRIMERIE PAUL BOUSREZ, RUE DE LUCÉ, 5, TOURS.

Digitized by Google

74
76
183
207
225
246
258

276
286
298
302
327
334
338
394
409
416
427

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00795 1927

Digitized by Google

Digitized by Google